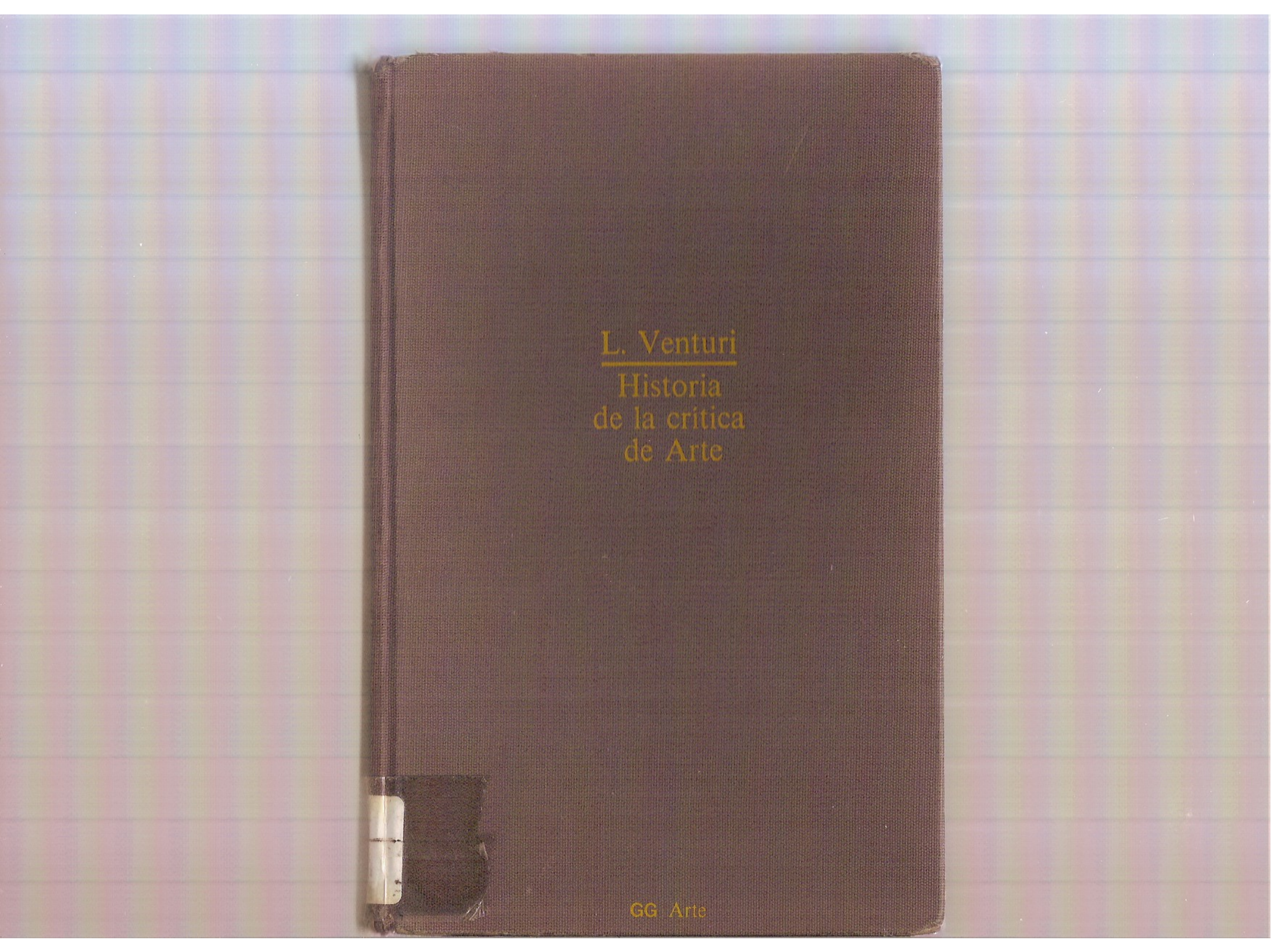

L. Venturi
Historia
de la crítica
de Arte
GG Arte

Título original
Storia della critica d'Arte

Comité Asesor de la Colección
Victòria Combalia Dexeus
Tomàs Llorens
José Milicua
Albert Ràfols Casamada
Ignasi de Solà - Morales Rubió

Versión castellana de Rossend Arqués
Revisión bibliográfica por Tomàs Llorens, Arnau Puig
e Ignasi de Solà - Morales

Printed in Spain

Depósito Legal: B. 39.318 - 1979
ISBN: 84-252-0955-2

Impreso en AISA. Carreras Candi, 12. Barcelona

Indice

Nota editorial

La presente versión se ha llevado a cabo a partir de la sexta edición italiana de la *Historia de la crítica de arte* de Lionello Venturi, publicada en Turín en 1964 por Giulio Einaudi Editore. Dicha edición se basaba a su vez en la segunda edición italiana (1948), última revisada por el autor, sin más cambios que los de añadir una introducción, escrita por Nello Ponente y revisar y poner al día la bibliografía, tarea realizada por Guglielmo Capogrossi-Guarna. Para la presente edición castellana se ha llevado a cabo una nueva revisión y puesta al día de la bibliografía. (Véase la advertencia bibliográfica en página 330).

Prefacio

La *Historia de la crítica de Arte* constituye, de entre los muchos estudios publicados por Lionello Venturi en el transcurso de su laboriosa vida, uno de los libros más significativos e indispensables para la interpretación de su pensamiento crítico. Dicho estudio por otro lado, ya en la misma época de su preparación y primera edición, señaló un cambio decisivo en las directrices metodológicas del autor y supuso para él un gran apoyo para superar ciertas antinomias, aún existentes por aquel entonces en su persona, entre su formación teórica, de tipo idealista, y la reconocida validez, ya verificada con anterioridad, de los métodos «formalistas». Asimismo, esta puesta a punto metodológica posibilitó a Venturi dar a los problemas del arte moderno, por los que ya con anterioridad había manifestado un vivo interés, una sistematización orgánica y afirmar su indiscutible historicidad. No es casual que, contemporáneamente a la *Historia de la crítica de Arte*, Lionello Venturi diese a la imprenta otra de sus obras fundamentales, el catálogo comentado de los dibujos, pinturas y grabados de Paul Cézanne, precedido de un ensayo crítico acerca de lo desafortunado de la crítica del artista, que constituye aún hoy la base necesaria para toda interpretación de la obra del maestro de Aix-en-Provence.

La *Historia de la crítica de Arte*, que ha sido traducida a distintos idiomas, fue publicada por vez primera en Estados Unidos en 1936 (*History of Art Criticism*, E.P. Dutton and Co., Nueva York) y en francés en 1938 (*Histoire de la critique d'Art*, Éditions de la Connaissance, Bruselas). En Ita-

lia no pudo ver la luz hasta pasada la guerra, momento en el que, ampliada y ligeramente modificada en el último capítulo, se publicó en la colección «Giustizia e Libertà» de las Edizione U de Florencia, alcanzando dos ediciones, una en 1945 y la otra en 1948. Unos días antes de morir —murió en Roma el día 14 de agosto de 1961— Lionello Venturi había empezado a sistematizar el material recogido para una nueva edición, en la que tenía la intención de tratar, en el último y nuevo capítulo, los problemas críticos y teóricos relativos al arte contemporáneo, del cubismo en adelante, de Picasso a Wols y Pollock. Por lo demás, ya en su conferencia sobre las «Premesse teoriche dell'arte moderna», publicada en *Quaderno*, n.º 4, 1951, de la Academia Nacional de los Linceos (y reeditada más tarde en el libro *Saggi di critica*, Bocca, Roma, 1956), había dado una idea de la dirección en la que se habría desarrollado dicha ampliación. Además, una vez dejada la cátedra de historia del arte moderno en la Universidad de Roma en 1955, por motivos de edad, en el transcurso de los cinco años siguientes, en los cuales fue profesor extra escalafón, Lionello Venturi dio una serie de lecciones en la Escuela de perfeccionamiento de la misma universidad precisamente sobre la historia de la crítica de arte moderno. Todo este material se encuentra desgraciadamente en el estado de simples apuntes y anotaciones.

Cuando aparece en 1936, la *Historia de la crítica de Arte* no podía constituir ninguna sorpresa. Dejando aparte el precedente inmediato del *Gusto dei primitivi* (Bolonia, 1926) y el de los *Pretesti di critica* (Milán, 1929), volumen éste en el que Venturi había recogido algunos trabajos de historia de la crítica publicados anteriormente (*La critica d'arte e Francesco Petrarca*, 1922; *Gli schemi del Wölfflin*, 1922; *La pura visibilità e l'estetica moderna*, 1922; *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, de 1924), otros trabajos habían aparecido ya antes testimoniando no sólo un interés cultural, sino también una investigación cada vez más precisa de un nuevo método y un nuevo punto de vista para la interpretación de los hechos artísticos. Estos estudios específicos tenían como punto de partida el ensayo publicado en 1917 en *Arte*, vol. XX, pp. 305 a 326, acerca de la *Critica d'arte in Italia duranti i secoli XIV e XV*. Recibiendo una continuación con los tres estudios publicados en 1922, 1923 y 1924 en la *Gazette des Beaux-Arts* y dedicados a la *Critique d'art en Italie à l'èpoque de la Renaissance* y, luego, otros numerosos trabajos, entre los que cabe destacar el ensayo sobre Ruskin (en *Parola*, 1926) y el que versa sobre la crítica de arte de finales del siglo XIV (*L'Arte*, vol. XXXIII, 1925). A ellos y a la primera edición de la *Historia de la crítica de Arte*, les siguieron otros estudios que se prolongan en el tiempo, hasta los últimos años de actividad de Venturi: «Théorie et histoire de la critique» (en *Art et Esthétique*, 1936), el libro *Art Criticism Now* (Baltimore, 1941), «*Doctrines d'art au début du XIX*e *siècle*» (en *Renaissance*, vol. I, 1943), «Art and Taste» (en *Art Bulletin*, diciembre de 1944), la crítica neoclásica en Francia (en *Arti figurative*, fasc. 1-2, 1945), las ya citadas «Premesse teoriche dell'arte moderna», «La crítica di Giorgio Vasari» (en las *Atti del Convegno internazionale per il IV centenario de la 1.ª edizione delle «Vite» del Vasari*, 1952). Recordaré finalmente que el último artículo escrito por Lionello Venturi versó sobre la actividad crítica de Apollinaire («Apollinaire, un grande critico allo spechio», en *L'Espresso*, 27 de agosto de 1961).

Toda esta serie de escritos nos muestran el interés y la necesidad que Venturi sentía frente a un método que identificaba —son sus propias palabras— la Historia del arte con la historia de la crítica de arte, método que, desde nuestro punto de vista representa una de sus mayores aportaciones al desarrollo de la historiografía artística. Hay que decir asimismo que desde el principio de su actividad, o al menos desde el momento en que alcanza una plena autonomía de pensamiento, intentó superar el mero filologismo. Dicha superación se hizo posible a través de la definición del pensamiento, de las ideas y de la cultura que, en las distintas épocas, habían constituido el *gusto* de un artista. El juicio de valor, además, se definía también a partir de un análisis de las reacciones críticas que una obra de arte había suscitado a lo largo de los siglos. Ya en uno de sus primeros y más importantes ensayos, *Giorgione e il giorgionismo* (1913), Lionello Venturi había fundado las bases para el posterior desarrollo de su método. En este trabajo se advertía la intuición de la necesidad de una historia de la crítica para mejor comprender, en su conjunto, las experiencias de los artistas. Venturi se enfrentaba al problema de la reconstrucción de la obra de Giorgione, partiendo de las pocas indicaciones dejadas por Michiel; pero si bien esto constituía la base de la investigación, no podía por otro lado, ser suficiente para el historiador que pretendía indagar también, y sobre todo, en el significado que tenía la presencia de Giorgione en la escena de la pintura veneciana, que estuvo totalmente condicionada, en su posterior desarrollo, por aquél. Significado tan importante, que no

afectaba sólo a este o a aquel pintor, a una técnica o a un modo de pintar, sino a todas estas cosas y aún otras más; es decir, se ve al giorgionismo como un hecho crucial, consciente y asimismo crítico, de una cultura.

En el libro siguiente dedicado a la *Critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, escrito en 1919, el problema se presentaba y precisaba con mayor exactitud, y observaba las propias ideas del artista. Hemos de recordar, en este sentido, que Venturi ha sido uno de los primeros críticos que ha prestado atención a las ideas que constituyen las diferentes poéticas de los artistas y ha anticipado, de este modo, el método que nosotros denominaremos crítica de las poéticas. El problema que se planteaba a propósito de Leonardo era el siguiente: ¿son separables las ideas del artista y las del científico, y reducibles a diferentes categorías de actividad, encerradas cada una en su propio ámbito? Evidentemente no. El libro, en consecuencia, se estructuraba a partir de las bases teóricas del arte de Leonardo, pasando por aquellas que definían su visión natural y sus preferencias artísticas, hasta llegar a las exigencias intelectuales. Y antes de enfrentarse a la valoración de las obras del maestro, Venturi reconstruía la tradición crítica que había nacido de dichas obras, mediante un procedimiento que se convertía en algo esencial para poder llegar a emitir un juicio de valor. Se entreveía, ya por aquel entonces, los rasgos que más tarde han dado lugar a los principios fundamentales de la crítica de Lionello Venturi: el concepto de gusto, ligado al ámbito cultural en el que nace la obra, su ambiente y preferencias; la necesidad de identificar historia del arte e historia de la crítica precisamente para llegar a precisar el juicio de valor.

El *Gusto dei primitivi*, escrito en 1926, vino a consolidar el edificio metodológico y representó una primera y orgánica sistematización del pensamiento de Venturi. «Este libro —dijo él— está escrito para aportar a la actual crítica de arte una experiencia de la «revelación» en arte, y no se limita a una sola personalidad, sino que dilucida el problema bajo el mayor número posible de aspectos; no se ocupa del arte de éste, de aquél o de muchos primitivos, no investiga las razones que individualizan al artista, sino que busca lo que les es común; es decir, el gusto, y no sus obras. No sé si la palabra «gusto» es la más adecuada para designar lo que pretendo; pero no he encontrado ninguna mejor. Y para evitar equívocos, declaro que entiendo por gusto el conjunto de las preferencias, en el mundo del arte, de un artista o

de un grupo de artistas.» Aportaba después diferentes ejemplos de algunas de estas preferencias en relación a Miguel Angel, subrayando la gran estima de éste por la forma plástica y como dicha preferencia era algo común «a Miguel Angel y a todos los pintores florentinos del Renacimiento». De ahí deducía que «en este sentido el "gusto" une a los artistas de un período histórico, escuela o tendencia, como se quiera denominar, y es el camino por el que conviene pasar para llegar a entender el arte individual». El libro, que versaba sobre los artistas que «habían tenido el gusto de la revelación», se estructuraba en dos grupos, el primero examinaba los pintores italianos primitivos, desde Cimabue hasta Botticelli; el segundo algunos maestros del siglo XIX. En el desarrollo del libro se precisaba aún más la necesidad de una historia de la crítica. «El arte —afirmaba Venturi— depende de la revelación; la crítica no. Y si esta última pretende entender el fenómeno de la revelación es necesario que no se abandone a él, sino que adopte los propios instrumentos, que son los de la razón. Tan sólo la razón, en efecto, puede descubrir el error de la invasión racionalista en un fenómeno no-racional, y para descubrirlo no posee otro medio que hacer la historia de dicho error, dialectizar sus consecuencias y encontrar las afirmaciones de independencia, los intentos de liberación y los relativos compromisos.»

Sin duda alguna, el *Gusto dei primitivi* planteó a Venturi graves cuestiones teóricas. No se trataba, como afirmó más tarde, de negar los principios de la estética croceana, sino de interpretarlos a partir de la experiencia del arte que Croce no poseía y de la sensibilidad que era propia del crítico más que del filósofo. Más que definir el concepto de gusto, la fundamentación de una crítica que desecha todo prejuicio de desarrollo o de decadencia del arte, el *Gusto dei primitivi*, y sobre todo en la comparación entre las obras de los verdaderos «primitivos» y las, por ejemplo, de los impresionistas, incidía una vez más en la necesidad de una interpretación que, mediante el análisis de las poéticas, abandonase las categorías inmutables y tuviera en cuenta la personalidad de los artistas como protagonistas de su propia época. Tal era, por consiguiente, la base necesaria para una verdadera historia de la crítica. «Convertir la crítica en el objeto del pensamiento crítico —ha dicho Argan a propósito de *Gusto dei primitivi*— significaba admitir que la obra de arte no existe como valor, si no es por el juicio que la reconoce en cuanto a tal: sin embargo, los procedimientos del

juicio, las formas de llevar a cabo la experiencia de la obra de arte y de llegar a situarla como valor, aparecían, en la perspectiva histórica, muy diferentes y difícilmente reducibles a la unidad. Definir esta unidad dialéctica sin destruir el esquema, la complejidad de la historia, ha sido, y sigue siendo, el objetivo principal del pensamiento crítico de Venturi» («Belfagor», fasc. 5, 1958).

Como se ve, precisamente por el interés, ahora ya explícito, de llevar a cabo una historia de la crítica, o bien por el hecho de reivindicar para el crítico el juicio de la obra, Venturi, si bien no lo repudiaba, sí que extendía hasta sí mismo los límites del pensamiento croceano y se encaminaba hacia aquellos intereses que, de Dewey a Husserl, caracterizarían los últimos años de su actividad. Entre tanto, la lucha que mantenía por la creación de una nueva crítica del arte se ejercitaba incesantemente en sus escritos, conferencias e intervenciones en los congresos. En el año 1933, defendió su punto de vista en el Congreso de historia del arte en Estocolmo, en el ámbito de una sesión dedicada a los «problemas actuales y las ideas directrices de la crítica de arte». Un artículo publicado en 1936 en el primer fascículo de *Art et Esthétique* (publicada en italiano bajo el título «Teoria e storia della critica» en el libro *Saggi di critica*, 1956) contiene una relación de este congreso, y una aclaración relativa a las ideas por él expuestas. Afirma Venturi: «Es necesario que no dejemos de ser historiadores del arte que procuran hacer más clara y exacta la conciencia de lo que hacen y que, por consiguiente, evitemos el creer tanto que la filología pueda abarcar nuestra disciplina, que comprende, por el contrario, un juicio de valor, como que nuestras experiencias de las obras de arte nos dan derecho a fijar leyes estéticas cuyo campo pertenece a la filosofía». Y aún más: «Los documentos existen y están en su mayor parte publicados; no hace falta más que leerlos, interpretarlos y usarlos. El pensamiento de un artista sobre su propio arte, cuando sea posible conocerlo, es, naturalmente, el documento más preciado. Ocurre muy a menudo, es cierto, que el pensamiento y el arte de un mismo artista están en desacuerdo e, incluso, en oposición. He aquí, pues, un fecundo manantial de discusiones para apreciar la cultura y la imaginación del artista, y para precisar el punto donde la imaginación va más allá que el pensamiento. Del mismo modo, el pensamiento de los coetáneos de un artista —ya sean o no artistas— y de los alumnos y seguidores, aportan preciosos documentos a la crítica.

Y dado que una obra de arte continúa viviendo después de la muerte de su autor, en la tradición que ella misma ha creado, y que se enriquece con la aportación de nuevas obras de arte, deben ser asimismo conocidas, contrastadas y discutidas las distintas apreciaciones de los críticos posteriores». La historia de la crítica se concebía, de esta manera, como metodología interpretativa e investigación del valor del obrar artístico. La historia del arte, que Venturi identificaba con la historia de la crítica de arte, no se entendía ya tan sólo en tanto que comparación entre estilos y como posibilidad de reconstrucción y documentación filológica.

En este libro, que Lionello Venturi publicó en 1936, se apartó completamente de la, quizás esencial, *Kunstliteratur* (Viena, 1924), de Julius von Schlosser. «El objeto de este libro —afirmaba él en el último párrafo de la introducción— es el juicio artístico.» Es por esta razón que la *Historia de la crítica de Arte* no constituye únicamente un compendio de las ideas estéticas y críticas referentes a la producción artística, desde la antigüedad hasta nuestros días, sino un examen crítico de ésta, llevado a cabo por el autor con la necesaria participación ideológica y a través de la experiencia histórica del hacer artístico. Venturi no pretende hacer una nueva historia de la estética; a pesar de esto la *Historia de la crítica de Arte* ha sido definida como «una historia de las ideas estéticas que han condicionado las valoraciones del arte» (R. Assunto, «Il concetto di "gusto" e la filosofia dell'arte», en *Arte Oggi*, n.º 13, 1962). Partiendo del imperio de la pura intuición, el crítico alcanzaba a ver cómo todas las condiciones históricas y culturales se justificaban, por fin, en la obra de arte. Las mismas preferencias de los artistas eran vistas como «un inicio de crítica»; afirmaba, empero, que una «crítica exenta de ideas universales, un juicio sin pretensiones individuales, es una tendencia a la crítica, un deseo de crítica, un juicio de los sentidos. No es aún arte ni crítica; se trata de un proceso y no de un resultado; es individual y puede pertenecer a un grupo de individuos. No es crítica, es gusto».

En lo referente a la identificación entre historia y crítica, Venturi apelaba directamente a los principios croceanos, según los cuales la interpretación histórica y la crítica estética coincidían, y afirmaba que la historia de la crítica del arte «consistía en ilustrar las relaciones entre arte y gusto en cada artista en particular, la acción del arte sobre el gusto y las reacciones del gusto sobre el arte». Resulta pues evidente que, mediante tales formulaciones y con la necesidad explícita de

experiencia artística, Lionello Venturi se situaba más allá de los postulados de Croce o, mejor dicho, los ampliaba a través, precisamente, de la experiencia crítica del obrar artístico. En resumen, si para Croce la historia era la conciencia del acto, para Venturi la historia del arte podía o debía residir también en el significado que surge de un procedimiento de desarrollo de todas las cosas que no eran arte, esto es, por decirlo en términos croceanos, que no constituían la intuición fantástica, sino que eran sus componentes.

Esa conciencia del valor de la experiencia y esa sensibilidad para con el obrar artístico indujeron, posiblemente, a Venturi a repudiar, en Croce, aquella especie de hiato que se observaba, en su teorización estética, en el momento considerado como la cumbre de la creación, entre el hacer y el intuir, hiato determinado por no haber tenido en cuenta la técnica, los materiales, los elementos visuales y, en suma, los componentes del gusto, mediante los cuales se plasma, precisamente, la personalidad del artista.

Resulta fácil comprender cómo, en base a un mero compromiso teórico y con un método crítico que no dejaba de lado la consideración de cada obra de arte en particular, se derrumbaron todos los esquemas y las clasificaciones de conveniencia; cómo empezó a arrinconarse, o a parecer una pura falacia, lo que una mayoría de personas habían concebido y aún concebían como clásico, es decir, algo imitable aunque inalcanzable en su mismo grado de perfección. Venturi, por ejemplo, que había extraído de los escritores y teóricos del siglo XVII, si no el concepto, sí la palabra *gusto*, rechazaba la interpretación que los neoclásicos habían dado del arte clásico, interpretación considerada errónea asimismo por la abstracta esquematización que se hacía al parangonarla con la historia. Por el contrario, él llegaba a tirar por los suelos aquel planteamiento y a afirmar que hubiera sido mucho mayor la comprensión del arte del pasado si se lo hubiese considerado a través de la experiencia del arte del propio tiempo. Con esto se justificaba la afirmación según la cual la historia del arte «es una tarea de la crítica». El crítico no podía quedarse únicamente en una posición de espera, para dar un juicio *a posteriori*, sino que debía intervenir de forma activa, con su capacidad de seleccionar e interpretar, en el mismo proceso del acto artístico. Sus reacciones «pasionales», ya no pasivas, se integraban al gusto de la época y contribuían, no por imposición del pasado, sino por colaboración e intercambio dialéctico, al desarrollo de las poéticas. La indiscutible actualidad,

aún hoy, del pensamiento de Lionello Venturi se cimenta en su reivindicación, aunque con gran humildad, de la presencia necesaria y continua del crítico.

Nello Ponente

Introducción

Situación actual de la Historia del Arte

Si se tienen en cuenta los progresos realizados por la historia del arte en los últimos cincuenta años, uno no puede hacer otra cosa que maravillarse y regocijarse por sus prodigiosos resultados. El gran número de monografías de artista y de monumentos, las historias generales del arte, o las dedicadas a naciones, épocas o tipos de arte en particular, los tratados de iconografía y de técnica, las publicaciones de documentos, los catálogos de museos y de colecciones, las revistas técnicas para entendidos o culturales para el público en general, y, por último, sobre todo, las reproducciones de las obras de arte de todos los tiempos y países; todo ello constituye una monumental masa de material de estudio. Algunas bibliotecas de Historia del Arte han adquirido una particular importancia, por ejemplo, el *Istituto Italiano di Archeologia e Storia dell'Arte* de Roma, el *Institut d'Art et d'Archéologie* de París, que alberga la espléndida Bibliothèque Doucet, el Courtauld Institute de Londres, con la Witt Library, y en Nueva York, la Frick Art Reference Library.

Quien haya podido frecuentar alguno de estos grandes institutos sabe que han sido reproducidas todas las principales obras de arte y, asimismo, muchas de las obras secundarias de pequeña o pequeñísima importancia, referentes a todas las clases de arte, lugares y épocas, de modo que el conocimiento de los documentos gráficos, aunque incompleto, se halla a disposición no sólo de los especialistas, sino también del hombre de la calle. Otro tanto, si no más, se ha trabaja-

do de cara a descubrir y publicar los datos históricos relativos a las obras de arte y a los artistas, de tal modo que incluso en este terreno el progreso ha sido bastante grande. La gran cantidad de documentos, y el carácter caótico de su publicación hacen difícil el conocimiento completo por parte del estudioso individual; por eso sucede que distintos investigadores anuncian sucesivamente los mismos «hallazgos», porque se ignoran. Inconvenientes inevitables y por sí mismos no muy graves. Un archivo bien hecho y al día de todo cuanto ha sido publicado en las revistas de arte permitirá remediar los citados inconvenientes. Por otro lado, los catálogos comentados de la obra de cada artista en particular nos suministran la prueba de que se ha llegado a una cierta unidad en lo concerniente a la publicación de materiales gráficos y documentales. En todas partes, o en casi todas, tanto en América como en Europa, el autor de una monografía realiza de la misma manera el catálogo comentado de las obras de un artista. Esto constituye ya un resultado importante y que conviene subrayar.

Es sabido, sin embargo, que la historia del arte, si bien incluye los catálogos comentados, no se compone tan sólo de ellos. Para la difusión de los descubrimientos, y para la explicación de los documentos que sirven de base a las investigaciones, el trabajo de los historiadores del arte ha sido necesario, y es considerable y loable. Resulta comprensible que éstos, empujados por la necesidad de recoger, enriquecer y perfeccionar el material reunido, hayan estado absorbidos por esta tarea básica y no hayan pensado en ninguna otra cosa.

Si después de haber admirado el trabajo de publicación de los materiales artísticos y documentales, queremos pasar revista a las ideas que sirven de guía a la historia del arte actual, de los valores espirituales que éste representa y de las relaciones que mantiene con la filosofía, la historia y la literatura, observamos con suma rapidez que no existe unidad alguna, y el caos reina. En cada nación la historia del arte asume un carácter distinto, al igual que si estuviese dividida en compartimentos estancos. Un inglés que estudie a Giorgione, lee los documentos existentes sobre la figura de este artista y las argumentaciones que se muestran a favor o en contra de atribuirle una determinada obra, ya sea que estén escritas en italiano, alemán o francés. Sin embargo, si un italiano ha expuesto determinadas teorías críticas que pueden ser útiles para elaborar un juicio acerca de Giorgione y muchos otros maestros, podemos estar seguros de que el citado

inglés no los leerá nunca. Y viceversa. Todos, o casi todos los escritores de arte del continente han leído los libros de Berenson o de Hill, sin embargo, ¿quién ha leído las *Speculations* de Hulme (1924)? Por otro lado, un fenómeno similar se observa en el interior de cada país. El modo con que se enseña la historia del arte en dos universidades puede dar la impresión que se trata de dos disciplinas diferentes. ¿De dónde proviene esta ausencia total de unidad, es decir, este caos metodológico, que se constata en la historia del arte, dejando aparte el trabajo museográfico? La respuesta es fácil: el progreso alcanzado en la publicación de documentos y en su comentario filológico desaparece cuando se trata de emitir un *juicio* sobre una obra de arte o un artista. Y, lo que es peor, a menudo falta incluso la conciencia de la necesidad de este juicio. La verdadera causa, más bien, de la ausencia de progreso hay que buscarla, precisamente, en la falta de conciencia, porque, salvo error, para que se dé un progreso, la primera condición es quererlo.

Si decís a un profesor de historia del arte que sus lecciones no poseen juicio alguno, se ofenderá. Pero si le preguntáis cuáles son los criterios de sus juicios, os responderá casi siempre que él se atiene a los hechos, que el arte se siente o no se siente; o bien improvisará algún que otro esquema usado como diapasón de valor: por ejemplo, la perfección del arte clásico, el respeto para con la realidad, el valor decorativo, la perfección técnica, el predominio de la forma, etc. Si se compara, a continuación, la solidez de estas ideas con la precisión de los hechos que él expone, os daréis cuenta de que su cultura, irrefutable en todo lo concerniente a la documentación de los hechos, se opone a una discreta ignorancia de todo lo referente a las ideas.

Se entiende que una semejante situación de hecho no se da si no es por unas razones determinadas. Es necesario, en efecto, remontarse a principios del siglo XIX para hallar un particular florecimiento de una gran parte de las disciplinas históricas, promovido por la filosofía idealista. Aquellos que, sobre la base del idealista concepto de evolución, se dedicaron a descubrir los hechos históricos, acabaron, los unos, por centrar su interés casi de una forma exclusiva en la constatación de los hechos, olvidando por este motivo las ideas de las que habían partido para interpretarlos, y los otros, se dieron cuenta que los filósofos del idealismo habían aportado hechos inexactos, y atribuyeron dicha inexactitud, no a la real ausencia de precisión, sino a los conceptos mis-

mos de las filosofías idealistas. Por consiguiente, los nuevos historiadores fueron historiadores filólogos, que rechazaron y despreciaron a los historiadores-filósofos. De esta manera, se fue perdiendo, poco a poco, el nexo conceptual entre los hechos; sobre todo en el período positivista, que, por otro lado, aún no ha finalizado del todo, en el cual se dejó de pensar y se redujo toda actividad científica a la clasificación, con el mismo método empleado por la historia natural. Los hechos históricos, puestos en serie, aun cuando exactísimos, al no poseer una unión conceptual, no representaban ya nada para el espíritu humano, sino la mera curiosidad erudita. La historia quedó reducida a crónica, y dado que este modo de hacer historia, sin juicios, aplicada a la historia del arte era considerado absurdo incluso por las mentes más sencillas, el juicio se improvisó. Antes que meditarlo, discutirlo y perfeccionarlo a partir de la misma cultura de los juicios artísticos, se lo extrajo, o bien de la tradición académica del arte, que es la menos artística de las tradiciones, o bien de elementos ajenos al arte, como son la verdad científica, las leyes morales y la historia de las costumbres. Taine llevó dichas desviaciones a sus últimas consecuencias, mediante las leyes del *milieu*, es decir, considerando la obra de arte cual un producto de las condiciones sociales de los pueblos y de las épocas: era, el suyo, un determinismo en el que el arte perdía toda autonomía y libertad. La estética, después de haber calado en el fondo, resurge a principios de nuestro siglo. Y a pesar de las diferencias de opinión existentes entre los escritores, y de las contradicciones en las que éstos se hallan implicados, un nuevo sentido de la naturaleza del arte invade la estética, y ha hecho justicia a una serie infinita de prejuicios y errores.

Imaginación y creatividad

Quien pretenda renovar su propia cultura en lo referente a la historia del arte partiendo de una reflexión acerca del problema del arte, debe recurrir a la estética. Pero si se aplica al estudio de un solo libro de estética adoptando sus ideas, cual si fuera un acto de fe, y las aplica mecánicamente, el resultado será de lo más deplorable. El conocimiento de la estética, como todo tipo de conocimiento espiritual, sólo puede ser histórico. La historia de la estética es, por consiguiente, el útil necesario para el historiador del arte. Aquélla lo liberará de muchos prejuicios comunes y lo situará en las condiciones favorables para obtener excelentes intuiciones críticas.

Por esta razón, en los capítulos siguientes, un resumen de las ideas estéticas que han condicionado las opiniones, precederá la exposición y examen de los juicios críticos. No obstante, es quizás oportuno describir, aunque sólo sea de paso, cuáles son los principales resultados de la estética moderna, a fin de que el lector tenga una cierta orientación de las apreciaciones, expresadas o sobreentendidas del valor actual de los distintos métodos críticos utilizados en el pasado.

La estética tiene como tarea el encontrar el atributo común, en base al que las obras de poesía, pintura, escultura, arquitectura, música, etc., deben ser consideradas obras de arte; esto es, la definición del *concepto* de arte.

Dos métodos se han usado en la investigación de tal atributo: la observación de los objetos que se presuponen obra de arte y la introspección. El primer método no ha dado resultados satisfactorios, dado que ningún atributo común ha sido encontrado en las palabras, las formas, los colores y los sonidos. La introspección, por el contrario, ha dado buenos frutos. Esta consiste en meditar acerca de la actividad mental del hombre en el momento de la creación artística. Un hombre que piensa realiza un acto filosófico o científico. Un hombre que utiliza su voluntad para actuar lleva a cabo obras morales, políticas u otras semejantes. Ciertamente, pensamiento y voluntad están ínsitos en una obra de arte, pero no son ellos los que hacen que sea una obra de arte. La creación artística se basa en una actividad humana distinta.

El órgano de la actividad humana que produce arte es lo que popularmente se llama *imaginación* o *fantasía*. No aquella imaginación que se limita a asociar dos cosas alejadas entre sí, ni tampoco el mero juego de la fantasía, que se denomina fantasioso. La imaginación creadora de obras de arte no rehúye la realidad, antes bien la penetra, sacando de ella el aspecto que la identifica con la manera de sentir del artista, y, por consiguiente, muestra aquella parte de la realidad que se substrae al conocimiento racional. Puesto que la primera experiencia del mundo exterior viene dada al hombre por los sentidos, la imaginación es aquella actividad espiritual que realiza la síntesis de las experiencias de los sentidos.

En su desarrollo, de la experiencia de los sentidos a

la obra de la imaginación, el artista pasa a través de un mundo conocido con el nombre de *sentimiento*. Cuando la vida del hombre se halla aún en una situación confusa por no haber alcanzado la claridad que suministra la imaginación, la razón o la voluntad, sino que se comunica con el mundo exterior mediante impulsos confusos, en los que la receptividad pasiva de los sentidos se mezcla con la actividad embrionaria de la mente, entonces el hombre vive una vida de los afectos, la vida del sentimiento. Sensación y sentimiento se encuentran, pues, en el origen de toda obra de arte. Sin embargo, mientras el artista se halla inmerso en su experiencia, sensorial o sentimental, no crea arte. Debe distanciarse de ella, ha de distinguir entre sí mismo y el mundo de sus sentidos y sentimientos; tiene que contemplar el mundo: entonces, y tan sólo entonces, entrará en el ámbito del arte.

Un pintor ve un árbol y quiere pintarlo. A él no le interesan los datos científicos que clasifican la especie o la edad del árbol: lo que él ve es la apariencia del árbol; por ejemplo, la masa oscura del follaje en medio del color claro del cielo. Dicha masa suscita en el artista un sentimiento afectivo para con el árbol igual que si se tratara de un ser humano; siente que aquel árbol es fuerte o débil, tranquilo o atormentado, lozano o miserable. Lo que nosotros suponemos que es la realidad objetiva de la naturaleza, es el árbol en sí, pero lo que conocemos es su realidad subjetiva, aquello a lo que denominamos el carácter del árbol, en otras palabras, lo que el pintor ha visto y sentido. La imaginación opera sobre esta realidad subjetiva para mostrarla lo más clara posible, para plasmar su imagen. La claridad es alcanzada y la imagen plasmada, cuando la forma de la realidad subjetiva se hace explícita. La función del árbol es inspirar al pintor. Cualquier cosa puede inspirar al pintor, no sólo un objeto físico, sino también Dios o acciones humanas y hasta ideas, a condición, no obstante, que despierte los sentidos y el sentimiento del artista. Si no es así la imaginación opera en el vacío, y se pierde en lo fantasioso.

A la imaginación le corresponde la tarea de crear una *forma*, concibiendo por forma el orden naturalmente asignado a la experiencia sensorial y a la vida del sentimiento. Es en la forma donde reconocemos el signo de la actividad mental, el trascender de la simple vida, y el acto distintivo de la creación. Una forma, para ser artística, debe ser creada. Es decir, no copiada, ni inventada. En efecto, la invención es la producción de un objeto distinto de la vida humana (el teléfono o el aeroplano), mientras que el arte empieza y termina en el hombre, pertenece a la historia del hombre, al desarrollo de la mente humana. Una obra de arte es un nuevo ser humano. El arte se distingue de la obra de imitación o de invención por su *creatividad*.

Toda obra de arte es al mismo tiempo concreta y abstracta. Es concreta porque su contenido pertenece al mundo de la naturaleza y de la vida; y es abstracta porque su forma es el resultado de una distanciación mental del mundo concreto.

Toda actividad mental genera conocimiento; si el arte no produjera conocimiento sería un juego inútil. Sin embargo, el conocimiento artístico es siempre distinto del científico o del místico. El conocimiento científico se alcanza mediante modelos y categorías, que la razón establece como verdad. El conocimiento místico es debido a la completa sumisión a lo universal por parte del individuo, sin recurrir a la razón. Tampoco el conocimiento artístico se debe a la razón, pero en lugar de someterse a lo universal, es conocimiento de lo individual, un conocimiento individual en el que se intuye que lo universal se refleja. Una pintura de un paisaje representa algunos fragmentos del mundo, concretos como aquel árbol, aquel río, aquella montaña. No obstante, tales aspectos se convierten en obra de arte tan sólo si son creaciones de la imaginación humana, la cual pertenece al mundo de lo universal e infinito. Es decir, la citada pintura de un paisaje es el conocimiento de un individuo, que consistirá en un árbol, al que, empero, la imaginación del artista ha dado el valor de un universal humano.

Sentidos y sentimientos son diferentes en cada hombre, mejor dicho, en cada momento de nuestra vida. La imaginación creadora varía en cada artista, e incluso, en cada una de las obras de cada artista. Por esta razón, una obra de arte es única, las formas de arte son infinitas, y no existe *la* perfección *de la* forma. Es decir: toda forma es perfecta en tanto que es creada. Cuando se dice que una forma es perfecta se quiere decir que la imaginación creadora de un artista está allí completamente expresada. La perfección de la forma depende, pues, de la personalidad del artista y de nada más. Para comprender si es perfecta y en qué medida lo es, es necesario no parangonarla con otras formas o con un tipo de formas (como la forma clásica), sino reconstruir la perso-

nalidad del artista e intentar ver si ella se halla incluida en la propia imaginación creadora.

El concepto de gusto

La imaginación de un artista no trabaja en el vacío, sino en el seno de unas determinadas coordenadas históricas. Nadie parte de una *tabula rasa*, de la nada, sino de la tradición que le suministra el ambiente en el que vive. Un artista va más allá de la tradición de su ambiente, crea algo nuevo, inexistente en la tradición y que constituye, a su vez, una nueva tradición. Pero aun cuando se rebele contra la tradición, por este mismo hecho, ya participa de ella.

Un pintor no inventa líneas, formas y colores, mirando por la ventana. Ha aprendido de sus maestros, de sus compañeros, de pinturas del pasado, y hace su propia elección. Además, el ambiente en el que vive condiciona su cultura, sus ideales y la actividad que mantiene con respecto a la moral y la religión. Las preferencias que tiene tanto en el ámbito humano, como en el propiamente estético, o en el técnico, son ora instintivas, ora racionales y voluntarias. No obstante, ninguna de dichas preferencias se identifica con la creatividad. Ellas acompañan el surgimiento de una obra de arte y están comprendidas en ésta pero cuando la obra de arte es perfecta, todas ellas resultan transformadas por la creatividad, y sólo se pueden reconocer si se las separa de aquel conjunto, de aquel carácter de síntesis propio de la creación.

Aquí se hace evidente la distinción entre la síntesis de la obra de arte (creatividad) y los elementos constructivos de la obra, que pueden hallarse disociados de la obra, que pueden encontrarse en más obras y que no se identifican con el arte tal cual. Estos elementos son de distintas naturalezas, desde la técnica hasta el concepto; poseen, empero, un rasgo común referente a la síntesis, a la creación de la obra de arte. Este carácter común es denominado, desde hace muchos años, *gusto*.

Analizando los elementos de una pintura, un crítico advierte que en ella está representada la Virgen con el Niño, y se pregunta si el pintor se habrá inspirado en un ideal trascendente de la Madre de Dios o bien si habrá centrado su atención en la eterna ternura femenina.

El crítico observa si la imagen aparece sobre un fondo aúreo, fuera de toda experiencia de la realidad, o si, por el contrario, se halla inserta en un espacio cerrado, como una habitación o una iglesia, o en medio del campo. La imagen, además, puede estar resaltada, aislada, delante de cualquiera de los fondos citados, o al contrario, hallarse encerrada en un espacio como una hornacina o inmersa en la atmósfera del espacio libre. O, por el contrario, la imagen es considerada en base a sus contornos o a su construcción interna, o por los efectos de luz y de sombra que se forman en su superficie; y los elementos que la constituyen pueden ser considerados entre sí o subordinados a uno de ellos, considerado como principal; y su plasmación tanto puede sugerir éxtasis, como movimiento. Y así sucesivamente. Lo importante aquí es subrayar que éxtasis o movimiento, coordinación o subordinación, plástica o luz y sombra, fondo abstracto o real, imagen resaltada o ambientada, maternidad o divinidad, son, todos ellos, esquemas o principios, que condicionan, interpretan y acompañan el proceso seguido por el crítico para pasar del estudio de aquella pintura a la conciencia de su valor artístico. Ciertamente, hasta que el crítico no se detiene sobre los esquemas y los principios, el juicio no está acabado. Este se encuentra aún en el proceso reconstructivo de la obra, es decir, en el momento analítico de la crítica; y sus esquemas o principios no se justifican por el concepto universal de arte, y sí por la relación entre el modo en que siente los aspectos de la obra de arte y el modo mediante el cual los ha sentido el artista mismo. Para con algunos de estos esquemas el crítico sentirá simpatía, por otros antipatía; y si no es lo suficiente reflexivo los emparentará respectivamente con virtudes o defectos. Poco a poco, empero, virtudes y defectos, luces y sombras, se armonizarán en la imaginación del crítico; entonces, éste reconocerá que la pintura es una obra de arte, y el juicio crítico habrá llegado a su fin. No obstante, mientras que el proceso está en curso él se moverá en el ámbito del *gusto*.

Análogo es el proceso creativo del artista. En la naturaleza él prefiere inspirarse en una determinada figura humana o en cierto árbol; prestará atención ora a aquella línea, ora a aquel color, o más a la línea que al color, o viceversa; escogerá de entre los medios de reproducción, el mármol o el bronce, el color al óleo o la témpera, aquel que prefiera; eligirá una luz unas veces viva y diurna, otras contrastada y nocturna; y pondrá en relación su visión con su forma de sentir

la religión (cristiana, pagana), sus conocimientos científicos (perspectiva, anatomía, etc.), la clase social a la que pertenece y las discusiones sobre la estética que él habrá mantenido con los amigos o con los maestros. Todo esto no es ciencia, religión o estética insertos en la obra de arte, sino que constituye un modo de sentir la ciencia, la religión o la estética, es una preferencia individual que no se justifica en un razonamiento, y sí, en cambio, en la obra de arte. Una preferencia en arte es siempre el inicio de una crítica de arte. No obstante, una crítica sin concepto universal, un juicio sin pretensión universal, constituyen una tendencia a la crítica, un deseo de crítica, un juicio de los sentidos. Aún no es ni arte ni crítica, es un proceso y no un resultado; es individual y puede pertenecer a un grupo de individuos. No es crítica, es *gusto*.

Dentro de la tradición crítica de las artes figurativas, el uso de la palabra *gusto* es frecuente y viene de muy antiguo. A partir de 1681, Baldinucci usa la palabra gusto en múltiples significados: 1) facultad que reconoce lo óptimo, 2) modo de trabajo de cada artista. En 1708, De Piles escribe: «Le goût est une idée qui suit l'inclination du peintre, au qu'il s'est formé par l'education. Chaque école a son goût de dessin» (El gusto es una idea que sigue la inclinación del pintor, que él ha adquirido mediante la educación. Cada escuela posee su propio gusto del arte.) En 1762, Anton Raphael Mengs intentó superar el doble sentido de Baldinucci, identificando la facultad propia de cada pintor de escoger lo que *le parece* óptimo con su modo de trabajar. Idea genial que vuelve a sacar el concepto de perfección absoluta fuera de la realidad y permite admitir la existencia de una perfección relativa dentro de la obra de arte concreta, es decir, relativa a las preferencias manifestadas por cada autor:

> El gusto es lo que en el pintor produce y determina un objetivo principal, y que le hace escoger o rechazar aquello que le conviene o le es contrario. Cuando se ve una obra en la cual el todo está expresado sin distinción o sin variedad, se dice que el autor no ha tenido gusto; puesto que allí no se observa nada de particular, y dichas obras son, por así decirlo, sin significado. La obra de cada pintor es buena según la elección efectuada; elección, se entiende, del color, del claroscuro, de los velos, y de cualquier cosa relativa a la pintura... Por otro lado, es necesario observar que, estando compuesta la pintura de muchas partes, no ha habido profesor alguno que haya tenido un gusto igualmente acertado en todo; sino que, a menudo, en un aspecto ha sabido escoger bastante bien, y en otro muy mal, y aún en algunos pésimo.

Es decir, bajo una forma que resulta demasiado material en las distinciones, según la moda del siglo XVIII, aparece en la prosa de Mengs el claro conocimiento del gusto, en tanto que momento de la actividad del artista que no es arte y tampoco crítica, que no es intuición ni concepto, sino que constituye la preferencia de algunos elementos a inserir en la obra de arte, preferencia concebida, no en nombre de una idea estética universal, sino de la realización de una determinada obra de arte.

Tiempo antes de que el concepto de crítica estética alcanzase el significado que ahora posee, el gusto se contraponía al genio; el primero era el encargado de juzgar y el segundo de producir.[1] La estética moderna, sin embargo, ha acabado por identificar gusto y genio, vaciando el concepto de gusto de cualquier significado en particular.[2] De ahí la oportunidad de apelar a la tradición crítica del siglo XVIII, por ejemplo, la de Mengs, para distinguir el gusto del arte, lo relativo de lo esencial, y lo contingente de lo eterno.

Todos los gustos son relativos si se parangonan con lo absoluto que constituye la creación artística; lo importante es que la creación exista. De este modo se evitan las preferencias arbitrarias, las instituciones de modelos a partir de los cuales juzgar, los conceptos de progreso y de decadencia y, en suma, todos los desconocimientos de la personalidad del artista.

Con esto que acabamos de decir no se pretende afirmar que no exista un buen gusto y un mal gusto, sino más bien que el valor negativo o positivo del gusto no dependa en absoluto del gusto. Cualquier gusto es excelente cuando se halla en concordancia con la creatividad del artista. Los mismos principios que fueron de gran utilidad para Rafael, no sirvieron tanto a Ingres y fueron, sin más, en algunas obras mediocres contrarios a la creatividad de Renoir. En resumen, la medida del valor de cualquier gusto se encuentra tan sólo en la personalidad del artista que ha adoptado dicho gusto.

1. Kant, *Crítica del juicio*, parte I, sección I, libro II, párrafo 48.
2. Croce, *Estetica*, 4.ª ed., 1912, p. 141.

Sobre algunos ideales

Aparte del concepto de arte en tanto que eterna creatividad humana, y del concepto de gusto como preferencia contingente, condicionada por el tiempo y por el lugar, ninguna directriz más se ha hallado para el juicio crítico.

La idea de *imitación de la naturaleza* es la más antigua de entre las definiciones de arte, y la que vive latente en los estratos inferiores de la cultura. «Naturaleza» tiene muchos significados. Si se la concibe en tanto que mundo físico externo, resulta evidente que copiarlo resulta inútil, y que para ello la fotografía es un medio bastante más eficaz que la pintura. Si, en cambio, por naturaleza se entiende el carácter de las cosas, tal y como están presentes en la imaginación del artista, entonces es evidente que se trata, en el terreno artístico, de creación y no de imitación de la naturaleza. Y en este caso existe una preciosa sugerencia en el principio de imitación de la naturaleza, como oposición del concepto de *naturaleza* al de *artificio*, que jamás genera una obra de arte. Lo importante es subrayar que la segunda naturaleza, o la naturaleza paralela, que es la propia del arte, debe ser creada *espontáneamente*. Naturaleza y espontaneidad de una obra de arte son sinónimos ilustrativos de aquel concepto, según el cual la imaginación artística no opera en el vacío, sino que está impregnada de sentidos y de sentimientos que pertenecen a la naturaleza del hombre.

Otro de los conceptos que durante mucho tiempo ha desviado la estética de su tarea de convertirse en una filosofía del arte, ha sido el de *belleza*. Constituye uno de los principales méritos de la estética de Benedetto Croce el haber excluido el concepto de bello. Baste con recordar que todo artista posee una distinta concepción de lo que es la belleza, y que la especie de belleza que él persigue no es, en definitiva, sino la propia personalidad, su manera de imaginar. Una aproximación a esta verdad se puede observar en las citadas modificaciones de belleza, que los estetas del pasado han ido inventando. De ahí han sacado la categoría de *sublime*, que representa las acciones heroicas y los aspectos de la naturaleza más impresionantes y grandiosos; la de *gracia*, una especie de belleza espiritualizada; la de lo *cómico*, una defensa de la sociedad contra los males menores; la de *grotesco*, una especie de ideal heroico de la fealdad absoluta; y la de *pintoresco*, una visión del mundo guiada por el estilo pictórico del barroco. Resulta evidente que cada una de estas «modificaciones» puede ser concretada hasta el punto que coincida con una personalidad artística. De cualquier modo, el prejuicio de la belleza en el juicio del arte está aún tan presente que algunos pintores modernos, los cuales han mostrado aspectos del mundo desconocidos por los griegos antiguos, han sido despreciados precisamente porque no habían continuado siendo fieles a la belleza griega. Una mujer que desea parecer bella ignora, a menudo, que ella misma puede crearse su propia belleza. Un amante de la naturaleza que se entusiasma ante la visión de un crepúsculo, a menudo no se da cuenta que su entusiasmo es fruto de una imaginación inspirada por un hecho natural, y que aquellos que no poseen su misma imaginación pueden ignorar el crepúsculo, un pastor, por ejemplo, o un millonario que corre a cien kilómetros por hora. La caída de una simple hoja en otoño puede inspirar al artista, al igual que una bóveda estrellada o un ocaso encendido. El valor de una obra de arte no depende de lo que la ha inspirado, sino de la manera mediante la cual la inspiración ha sido elaborada por la imaginación.

Todos los demás ideales han de ser considerados en el mismo nivel que los citados: el nivel de la contingencia, respecto al carácter absoluto de la creatividad. El ideal cristiano de la contemplación de Dios ha acompañado la creación de obras de arte, tanto como el ideal pagano de la idealización de la naturaleza.

Lo mismo se puede decir del ideal científico. La matemática, por ejemplo, ha inspirado a muchos artistas a través de su orden, sus proporciones y ritmos. Algunos falsos artistas se han limitado a calcular, pero unos pocos pintores auténticos han visto, en las proporciones y en los ritmos, una especie de divinidad y, en base a su sensibilidad, han podido crear.

Los ideales morales, asimismo, han conducido a la creación de obras de arte. Pero no en los momentos en los que los pintores han pretendido hacer propaganda moral, puesto que en tal caso ellos se han comportado como pedantes, y a menudo cual hipócritas. La conciencia moral, empero, es necesaria para el artista, para que pueda ser sincero consigo mismo y para que rechace cualquier truco de virtuoso e imprima a su trabajo ese desinterés sin el cual nada se puede crear.

Historia del arte y crítica de arte

Otra de las cuestiones pendientes, que no constituye, si bien se mira, un problema de estética, sino que respeta, más que nada, a la filosofía de la historia, concierne a la relación existente entre historia del arte y crítica de arte. En Francia, se acostumbra a llamar críticos de arte a aquellas personas que escriben en los periódicos sobre la actualidad de las exposiciones, e historiadores del arte a los que escriben de arte antiguo. Definición que es tan definitiva como insidiosa porque induce a los críticos a ignorar la historia y a los historiadores a carecer de punto de vista crítico. Si Michelet, por un deseo de ser objetivo, ha dicho que la historia «est temoin et non juge», y si el *juicio* de una obra de arte se suele atribuir a la crítica, pertenece al mero sentido común el entender que también el testigo tiene necesidad de juzgar para comprender. Sin poseer una experiencia política no es posible hacer historia política: puesto que se confundirían los acontecimientos importantes con los que no lo son; se hablaría con la misma importancia de la política de Gambetta que de sus desvaríos amorosos; en fin, se harían crónicas y no historias. Durante el período positivista se han escrito historias de la filosofía sin tener como guía ningún principio filosófico y, por consiguiente, se ha confundido el descubrimiento de la verdad con la fantasía ocasional. Igualmente, la historia del arte necesita tener conciencia de la naturaleza del arte y experiencia del arte concreto para distinguir si un cuadro o una estatua son obras de arte, creaciones artísticas, o si sólo se trata de hechos racionales, económicos, morales o religiosos. Por otro lado, ¿cómo podría comprender un crítico una obra de arte sin enmarcarla dentro de la actividad general de su autor, sin ponerla en relación con las demás obras de tendencia afín u opuesta y, en suma, sin hacer su historia? Concluyamos: un crítico que juzga una obra de arte sin hacer su historia juzga sin comprender.

El error más grave, precisamente, que ha comportado la historia del arte en las condiciones arriba señaladas, ha sido la escisión entre historia del arte y crítica de arte.

La identidad de ambas disciplinas fue teorizada por Croce de la siguiente manera:

> La crítica de arte parece enredarse en antinomias, semejantes a las que ya Immanuel Kant tuvo que formular. Por un lado, la tesis: «Una obra de arte no puede ser juzgada ni comprendida si no es haciendo referencia a los elementos que la componen»; seguida de su perfecta demostración que, si no se hiciera de este modo, una obra de arte se convertiría en algo desarraigado del conjunto histórico al que pertenece y perdería su verdadero significado. A cuya tesis se contrapone, con igual fuerza, la antítesis: «Una obra de arte no puede ser comprendida ni juzgada si no es por sí misma»; y sigue, asimismo, la demostración: si así no se hiciera, la obra de arte no sería obra de arte ya que los distintos elementos de ésta están presentes aun en los espíritus de los no artistas, y artista es sólo quien encuentra la nueva forma, es decir, el nuevo contenido que es además el alma de la nueva obra de arte.
>
> La solución de la antinomia que acabamos de exponer es la siguiente: una obra de arte posee, ciertamente, valor por sí misma, sin embargo, éste en sí no constituye algo simple, abstracto o una unidad aritmética, es ante todo algo complejo, concreto y viviente, un todo compuesto de partes. Comprender una obra de arte es comprender el todo en las partes y las partes en el todo. Ahora bien, si el todo no se conoce si no es mediante las partes (y aquí reside la verdad de la primera proposición), las partes no se conocen si no es a través del todo (y ésta constituye la justificación de la segunda proposición). La antinomia es de tipo kantiano; la solución hegeliana.
>
> Dicha solución establece la importancia de la interpretación histórica para la crítica estética, o, mejor, establece que la verdadera interpretación histórica y la verdadera crítica estética coinciden.[1]

En este sentido, historia y crítica del arte convergen en aquella clase de comprensión de la obra de arte que no se da sin el conocimiento de las condiciones de su surgimiento, y que no es comprensión sino juicio. El juicio es la culminación de la historia crítica del arte. Y en base al postulado kantiano, según el cual toda intuición sin estar ligada a un concepto resulta ciega y todo concepto sin intuición es vacío, podemos afirmar que en el juicio se realiza el pensamiento concreto del arte.

De una forma esquemática se puede representar el juicio artístico como la coincidencia del concepto universal de arte con la intuición de la obra de arte en concreto. Sin embargo, esta representación es, precisamente, esquemática. Limita sus posibilidades a la afirmación: este cuadro es obra de arte; o a la relativa negación: este cuadro no es una obra de arte. La historia crítica del arte está bien lejos de contentarse con esto. Ella enjuicia todas las condiciones mediante las cuales la imaginación de un artista en particular se ha divinizado en el carácter universal del arte. Dichas condicio-

1. *Problemi di estetica*, 1910, pp. 42 y ss.

nes son las «partes» por las que pasa la antinomia croceana, es decir, los elementos históricos de la obra de arte. Sin el conocimiento de tales condiciones la historia del arte no es posible. Dichas condiciones se pueden representar como esquemas y como símbolos. Son *esquemas* cuando derivan del concepto de arte, en tanto que paso de lo universal a lo general, como aproches a la obra en arte en particular. Son *símbolos* cuando se convierten en ilaciones de la intuición, cuando proceden de la intuición para adecuarse al concepto. Esquemas y símbolos son, por consiguiente, abstracciones, ni universales ni individuales; son mediaciones entre el concepto universal y la obra de arte en particular.

Todo el mundo entiende que las «partes» de la antinomia croceana son los elementos del gusto, del que se ha hablado más arriba. Y por esta razón la historia crítica del arte consiste en la ilustración de las relaciones entre arte y gusto en cada uno de los artistas, de la acción del arte sobre el gusto y de las reacciones del gusto sobre el arte.

La personalidad del artista y las denominadas «leyes del arte»

Cuando se habla de la personalidad del artista, se concibe al hombre en su momento creativo. Él es, en ese instante, el representante de lo eterno en arte.

Generalmente, se considera, por el contrario, que en el seno de la obra de arte el aspecto individual es el contingente y efímero, y por este motivo se erigen «leyes del arte», cuya obediencia debería constituir el valor eterno de la obra de arte. No obstante, el estudio de la historia del arte y de la historia de la crítica nos dicen que son precisamente «las leyes del arte» las que poseen dicho carácter contingente y efímero, las que sólo son válidas para un período o una escuela determinados, y nunca para cualquier época o lugar. Son elementos del gusto que, bajo la luz cegadora de la personalidad artística que los emplea, parecen que sean leyes. Es necesario, por consiguiente, destruir la relación entre los dos términos. Es la personalidad del artista la que imprime el carácter eterno a los elementos del gusto y a las denominadas «leyes del arte». El que la personalidad sea verdaderamente artística, esto sólo nos lo puede decir la intuición de sus obras. Como sabemos, se trata de una intuición compleja, llena de experien-

cias en todos los dominios del espíritu. Pero, si existe intuición artística, entonces el juicio de la obra de arte no se contradice con ninguna ley ajena a la personalidad. Por consiguiente, la personalidad artística es considerada como la ley de sí misma.

Algunas de las aplicaciones de este principio son observables por todo el mundo. Por ejemplo, si intuyo que Delacroix es un artista, no tengo por qué buscar los pros y contras de sus pinturas. No hay ni pros ni contras en la pintura de Delacroix, no existe más que el estilo de Delacroix. Por esto Baudelaire ha podido afirmar que aquél no dibujaba menos bien que Ingres, sino que lo hacía de forma diferente. Creer que Delacroix dibuja peor que Ingres significa abstraer el dibujo de la obra de arte en que se halla inserto y, por tanto, desposeerlo de todo valor artístico. Por otro lado, ha sido subrayado que la perfección abstracta del dibujo de Ingres aparece más en las figuras legendarias que en sus retratos, puesto que en sus retratos ha sido inducido a deformar su dibujo abstractamente perfecto, y ha sido inducido a ello por el mismo impulso artístico en los mejores momentos de su creatividad. ¿Qué es, pues, ese dibujo abstracto que no está presente en Delacroix, y que se encuentra en los peores cuadros de Ingres? Se trata del dibujo académico, esto es, un esquema de dibujo que Ingres consideraba útil para la pedagogía, pero que no usaba nunca en su obra de creación. En la actualidad todo esto es más que conocido y no vale la pena insistir en ello.

Sin embargo, si hoy día se evita buscar los defectos de una pintura, comparándola al dibujo académico, se evita bastante menos juzgar según otros esquemas, igualmente abstractos. Por ejemplo, las proporciones. Ya sabéis cuánto se ha llegado a discutir, desde Policleto en adelante, sobre las proporciones del cuerpo humano. El caso es que no hemos llegado nunca a un acuerdo, y es que no existe la proporción, aunque sí algunas proporciones del cuerpo humano elegidas como modelos. Lo mismo podemos decir en lo referente a la arquitectura: un templo egipcio posee unas proporciones diferentes que las de un templo griego, la proporción dórica es distinta de la corintia. ¿Quién puede decir, por consiguiente, que una de aquellas proporciones sea la perfección? Lo cierto es que, si el arte constituye la expresión de la personalidad del artista, las proporciones, cualquier proporción, son partícipes del arte tan sólo en tanto que deseo del artista. Si a un artista le encanta la proporción llamada «sección áurea», pue-

de muy bien hacer una obra de arte donde se halle dicha proporción. Sin embargo, lo que habrá de artístico en tal obra será la expresión de aquel deseo, la idolización de la sección aúrea, y no la sección áurea por sí misma. A pesar de todo, si una pintura representa una figura humana con proporciones extrañas e insólitas, con respecto a nuestra común experiencia, es difícil que sea apreciada hasta por los mismos entendidos en arte; de modo que, tales son las bases que nos conducen a sentenciar fácilmente que toda diferencia de las proporciones humanas normales es un error artístico. El alargamiento de las proporciones, realizado por artistas como el Greco o Modigliani no es aceptado ni por el público ni por algunos críticos considerados, por otro lado, bastante buenos. Se nos podría objetar, en este sentido, por qué la crítica no controla con el mismo rigor las proporciones de los árboles, al igual que controla las de los hombres; y esta pregunta sugiere que la raíz del rigor tradicional del juicio sobre las proporciones humanas se encuentra en un cierto orgullo que posee el hombre con respecto a los otros elementos de la naturaleza, orgullo que conduce a no permitir que se toque nuestra absoluta belleza. Sea como fuere, si el arte es la expresión de la manera de sentir del artista, las proporciones humanas tienen un valor positivo en arte únicamente si existe la fe y el orgullo de la belleza humana. El Greco y Modigliani poseían otra fe, no eran tan optimistas con respecto a la naturaleza humana y sus gestas; el primero por tener una visión mística de lo divino, y el segundo por temor a los ángeles expulsados. Por consiguiente, ¿en base a qué tendría que renunciar dicha forma a encontrar una expresión adecuada y coherente? ¿En nombre, quizá, de la teoría de las proporciones? Basta plantearse el problema de tal manera para comprender que, si el amor por las proporciones puede conducir al arte, la teoría de las proporciones ha constituido un obstáculo a la hora de emitir juicios sobre el arte. Se comprende que la anormalidad de las proporciones puede constituir ora una necesidad expresiva, ora una ignorancia técnica. No obstante, cuando un pintor, que haya dado pruebas de conocer perfectamente la técnica, y que domina su estilo, renuncia a la proporcionalidad y realiza proporciones no normales con respecto a la tradición, en este momento él tiene pleno derecho a que, antes de despreciarlo sin más, se intente comprender la razón íntima de su desproporcionalidad.

El problema se torna más delicado cuando, en lugar del caso particular de las proporciones, se trata de la cuestión

general de la imitación de la naturaleza. La inmensa popularidad que ha tenido, a través de los siglos, la definición del arte en tanto que imitación de la naturaleza explica lo delicado del problema. Aun en los máximos exponentes del idealismo, que ciertamente han comprendido el carácter creativo del arte, sigue habiendo un cierto residuo de naturalismo. Hegel, por ejemplo, ha dicho que, para expresar el sentimiento y la pasión, el artista no posee otros medios más que el rostro y las posiciones del cuerpo.

El pintor se expresa mediante formas y colores, y no imitando partes de la naturaleza, como puede ser el rostro; tal es así que algunos artistas han visto una oposición entre la imagen del rostro y la expresión artística. Es típico el caso de Leonardo. En sus pinturas los rostros poseen una expresión sonriente: durante mucho tiempo los escritores han creído en el carácter alegre de Leonardo, hasta que Stendhal se ha dado cuenta que Leonardo expresaba en sus pinturas un ánimo triste: daba a entender su tristeza a través precisamente de la difuminación, mediante la continua *nuance* en la penumbra, y el contraste de sus rostros sonrientes no es más que un efecto de la tristeza.

Cuando Leonardo expresa su modo de sentir a través de la difuminación de la penumbra, no adopta esquemas abstractos, sino que siente. No tiene necesidad alguna de recurrir a esquemas de naturaleza exterior. Su obra es artística porque es natural, no porque sea una imitación de la naturaleza.

Son innumerables los problemas similares que existen con respecto a la obra de arte. Y todos se pueden resolver si se tiene en cuenta el carácter imaginativo y no lógico, concreto y no abstracto de la obra de arte.

De esta manera, hemos aclarado el significado a la vez absoluto y relativo de los juicios acerca del arte. Su aspecto absoluto viene dado por la conciencia de la creatividad en una obra en particular; su aspecto relativo depende de los esquemas y de los símbolos que se presentan en el artista o en su época. No obstante, es importante evitar el atribuir a los esquemas y símbolos el valor de reglas de juicios. No es el dibujo ni el color, no es lo clásico ni lo romántico, no es el realismo ni el idealismo; toda personalidad verdaderamente artística contiene en sí todos los esquemas, y los crea de una manera singular, que constituye la personalidad del artista.

Poesía y literatura; arte y gusto

Llegados a este punto, es oportuno realizar un examen de lo que ocurre en la historia de la poesía. Croce ha distinguido felizmente la poesía de la literatura, no por sus características extrínsecas, como serían los versos y la prosa, sino por su valor intrínseco, dado que la poesía posee una cualidad universal y eterna, mientras que la literatura suscita un interés relativo para con unos lugares y unas épocas, es decir, con respecto a la civilización a la cual pertenece. La poesía es síntesis de lo individual y lo universal, de lo finito y lo infinito, y la literatura es tan sólo individual y finita. Y puesto que es relativa, individual y finita, la literatura realiza la función de institución con respecto a la libertad poética que es propia del genio. Las denominadas historias de la poesía y de la literatura son historias de la literatura, salvo en aquellos casos que se hallan en contacto con la auténtica poesía, que suscita el éxtasis y encanta. Sino que, una vez finalizado el encanto, nos damos cuenta que este instante poético no constituye más que un paréntesis en el trabajo cotidiano, y a éste se retorna como se retorna a la vida después de un sueño. La literatura expresa, por consiguiente, las tendencias sentimentales, morales e intelectuales, que aún no han encontrado, ni encuentran, su forma poética, y representa aquel momento analítico de la poesía que es objeto de la historia.

Una distinción, parecida a la existente entre poesía y literatura, falta en el ámbito de las artes figurativas. Sin embargo, no hay ninguna persona que se atreva a afirmar que todas las pinturas, esculturas y arquitecturas sobre las que se está haciendo historia, sean perfectas y absolutas. En base a esto, en las artes figurativas, al igual que sucede en la literatura y en la música, el arte perfecto y absoluto constituye la rara excepción. ¿Qué es, pues, todo lo demás? Es la negación del arte. Hay muchísimas pinturas, esculturas y arquitecturas, empero, que, aun no siendo perfectas ni absolutas, no son negativas ni están exentas de valor; al contrario, son, como se dice, *interesantes*. No se valoran mediante el diapasón del arte absoluto, que las anularía, sino con otro tipo de diapasón. Constituyen los documentos históricos de los sentimientos, la voluntad y las ideas de las respectivas civilizaciones, y presentan los denominados valores *ilustrativos*, o bien constituyen obras que preparan las condiciones prácticas para el nacimiento de la obra maestra, es decir, son las

obras de los *precursores*; o bien son obras que continúan el estilo de uno de los grandes maestros interpretándolo y dándolo a conocer al público, es decir, son las obras de los *alumnos* o *seguidores*. Como es natural, no hay por qué descontar que, de vez en cuando, por entre las obras de los ilustradores, precursores o seguidores, aparezca alguna que otra obra de arte perfecta. Por lo general, sin embargo, su resultado es práctico más que artístico; es esencialmente un trabajo ilustrativo, interpretativo y de preparación. Hace posible la existencia cotidiana de la pintura, la escultura y la arquitectura, en espera del momento heroico. Y la historia del arte se ocupa de la vida cotidiana, aun cuando mira de descubrir la «obra maestra».

¿Qué denominación podemos darle, por consiguiente, a esta vida cotidiana, a esta actividad figurativa paralela a la actividad literaria, a esta civilización que tiene como fin el arte y tan sólo en escasos momentos lo alcanza? Los denominados «estilos» tienen en común con ésta el carácter de la relatividad histórica, no obstante se distinguen de esta última por el hecho de ser abstracciones más que realidades históricas, y constituyen, a lo sumo, aspectos abstractos de dicha realidad. Si el «gusto» representa el instante analítico de la obra de arte, entonces es el puente que une la creación del genio con el acontecer histórico; se comprende, así, que la distinción entre poesía y literatura corresponda, en el ámbito de las artes figurativas, a la distinción entre arte y gusto.

Durante mucho tiempo se pintó sobre un fondo dorado, hasta que surgió la necesidad de la perspectiva, la cual condujo al cielo azul. Considerando que con ambos fondos se han creado perfectas obras maestras y obras mediocres, hemos de concluir que ni uno ni otro fondo constituyen necesidades artísticas, sino de gusto. Y, dentro del ámbito del gusto, podemos entender que el fondo en perspectiva pertenece a una civilización que dirige una mayor atención a nuestro mundo terrenal, en el que el control racional es más activo. Además, la costumbre de pintar paisajes se ha desarrollado sólo a partir de que ha disminuido el orgullo del hombre con respecto a la naturaleza y se ha intensificado la simpatía humana para con las cosas denominadas inanimadas: a pesar de todo, tanto la abstracción de la figura humana de lo que la circunda, como la humanización de las cosas, han dado lugar tanto a obras maestras como a obras mediocres o de baja calidad. Una y otra manera de ver y de sentir pertenecen, por tanto, a la historia del gusto.

Y puesto que la historia es historia no sólo de los momentos heroicos, sino también de la vida cotidiana, sin la cual aquellos momentos no serían posibles, ni comprendidos, la historia del arte es generalmente *historia del gusto*. De la misma manera que el gusto tiende a convertirse en arte y se justifica a sí mismo en tanto que es una posibilidad para el arte, así también la historia analiza y describe el gusto, con el fin de reconocer el momento en el que el gusto se identifique con el arte en virtud de la fuerza del genio. Y éste es el momento en el que la historia del arte se identifica con el juicio crítico.

La necesidad de una historia de la crítica

Los principios y las experiencias históricas señaladas hasta aquí constituyen las bases y el objetivo de la historia de la crítica de arte desarrollada en los siguientes capítulos. Dicha historia, de hecho, no ha sido imaginada en base a una mera curiosidad erudita, sino como una experiencia generadora del juicio artístico. Si de la historia de la estética se puede obtener una conciencia del concepto de arte en general, de la historia de la crítica se puede extraer el conocimiento de las relaciones habidas, en el transcurso de los siglos, entre este concepto y las intuiciones de las obras de arte en concreto y, asimismo, todas las deducciones del concepto y todas las inferencias de las intuiciones, que conforman, como ya se ha dicho, el ámbito del gusto.

Por consiguiente, parecería que una historia de la crítica debiera ser considerada como la necesaria introducción a cualquier estudio de historia crítica del arte. Si no fuese que, quizá debido al caos histórico-artístico del que más arriba se ha hablado, nunca, por lo general, se ha sentido la necesidad de desarrollar una historia de la crítica. Es más, cuando hace ya muchos años, expuse un programa de historia de la crítica, éste no fue bien recibido, puesto que, como se dijo, pensando en la gran cantidad de juicios formulados en contra de los grandes artistas modernos en Francia, una historia de la crítica habría constituido una historia de necedades. Sin embargo, cuando este libro fue publicado en inglés y en francés, tuvo que reconocerse que no se trataba de una historia de necedades y que, por tanto, podía enriquecer las ideas de los críticos. Veo ahora la necesidad de sugerir, empero, que

nadie se escandaliza suficientemente de los errores de la crítica que juzga el arte contemporáneo. Un pintor auténtico tiene su propia manera de imaginar que descubre un nuevo mundo. Es necesario que los críticos lleguen, para comprenderlo y valorarlo en todas sus dimensiones, a verlo con sus ojos, es decir, con los ojos de su mente. Ahora bien, para que esto se dé, falta que transcurran muchos años. El caso Cézanne es demostrativo en este sentido. Todo esto no se dice para excusar a los críticos que yerran, sino para explicar errores inevitables.

Sea como sea, el hecho es que nadie antes de publicarse el presente libro había sentido la necesidad de desarrollar una historia de la crítica. Existen monografías, y más bien hay muchas; sin embargo, de obras que abarquen el entero ámbito de la crítica de arte no existe ninguna, y son muy raras las que versan sobre períodos bastante amplios. Sin tener en cuenta que las exigencias de los escritores en este sentido son distintas y, a menudo, confusas.

Referente a la antigüedad clásica, se dispone de dos historias de la estética que tratan de una manera un tanto superficial de la historia de la crítica de arte: la de Edward Müller (1834-1837) y la de Julius Walter (1893). Más útiles y aptas al objetivo que aquí nos proponemos son los *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, de Ed. Bertrand (1893).

Albert Dresdner tenía intención de escribir una historia completa de la crítica, sólo realizó, empero, un primer volumen (1915) que va hasta Diderot. Y a juzgar por lo publicado parece conceder demasiada importancia al lado práctico y social de la crítica, en detrimento de los juicios de arte.

El estudio de Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur* (1924), del que hay una edición en italiano, ha obtenido un merecido éxito. Como bibliografía comentada de los escritos de historia del arte desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII no se podría desear nada mejor. Y hay además acerca de la crítica de arte, informaciones y opiniones interesantes, aunque fragmentarias, quizá porque el autor se interesa más por los datos históricos que por los valores críticos.

De una forma similar, los dos volúmenes de Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker* (1921 y 1924) muestran el desarrollo de la historia del arte alemán desde Sandrart a Karl Justi, sin embargo no tratan casi ninguno de los escritos críticos que no han alcanzado la forma explícita y compleja de historias del arte.

En Francia, el mejor trabajo es el de André Fontaine, *Les doctrines d'art en France* (1909). Se trata de una excelente exposición de las tendencias artísticas y de las reacciones críticas, desde Poussin hasta Diderot exclusive, tal es así que este libro posee un valor esencial para comprender la crítica francesa de los siglos XVII y XVIII.

En Italia, debemos subrayar el excelente estudio de Mary Pittaluga sobre *Eugenio Fromentin e le origini della moderna critica d'arte* (1917-1918), que constituye un esbozo de historia de la crítica de arte desde el renacimiento hasta el romanticismo. Y el autor del presente libro ha intentado también escribir una historia de la crítica de arte desde Platón hasta Ruskin, limitándola a una sola cuestión, la del juicio de valor sobre los artistas primitivos (*Il gusto dei primitivi*, 1926).

Los escritores ingleses nos ofrecen dos importantes aportaciones: *The Gothic Revival* (1928), de Sir Kenneth Clark, y *The Picturesque* (1927), de C. Hussey. Hasta la crítica china ha encontrado su comentador en O. Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*, Pekín, 1936.[1]

Es el momento, por tanto, de aprovechar el trabajo monográfico de los otros para trazar en líneas generales la trayectoria de la crítica de arte, e indicar sus principales resultados.

En los siguientes capítulos, expondremos precisamente los principales juicios y razones de los juicios críticos de los antiguos griegos y romanos, de los hombres del medioevo y sobre todo de los italianos de finales de la Edad Media; la crítica del renacimiento italiano, y la del período barroco, en el que italianos y franceses tienen preeminencia. Al llegar al siglo XVIII, asistimos al nacimiento de la crítica neoclásica, realizada sobre todo en Roma por obra de dos escritores alemanes. Observaremos, además, como la filosofía idealista alemana, al principio del siglo XIX, había realizado algún que otro intento de elaborar una crítica que fuera la síntesis del neoclasicismo y del romanticismo. Durante el transcurso del siglo XIX y las primeras décadas de nuestro siglo, siguieron dándose contribuciones esporádicas y fragmentarias, aunque no por ello menos importantes, que filólogos, arqueólogos y conocedores, sobre todo alemanes e italianos, han aportado

1. Sobre los estudios de historia de la crítica de arte publicados después de la primera edición (1936) del presente libro, véase Bibliografía *(N. de R. I.)*.

a la crítica. Asistiremos, asimismo, al excepcional florecimiento crítico que tuvo lugar en Francia hacia la mitad del siglo XIX, centrado en la pintura moderna. Por último, estudiaremos cómo algunos críticos alemanes de la segunda mitad del siglo XIX han intentado dotarse de una norma de juicio creando la teoría «formalista»,[1] y cómo los artistas y los críticos del siglo XX se han enfrentado a los problemas del arte actual. Una vez realizada tal trayectoria intentaremos sacar un corolario de nuestro, aunque rápido, peregrinaje, y plasmar la verdad o las partes de verdad de los juicios emitidos a lo largo de todos los tiempos verificándolos en su desarrollo histórico.

El objetivo de este libro es el juicio artístico

Para que una investigación sea homogénea es necesario antes que nada precisar con exactitud su objeto. El objeto de nuestro estudio es la crítica de arte. Sin embargo, sabemos por adelantado lo complejo de la cuestión, puesto que hemos tenido que identificar la historia del arte con la crítica de arte. Ahora bien, en el seno de dicha complejidad son numerosos los elementos, y no se pueden situar todos al mismo plano sin correr el riesgo de fragmentar o dispersar el análisis. El catálogo comentado de las obras de un artista o la crítica filológica de una fuente histórico artística, constituyen aportaciones interesantes y, tal vez, esenciales para la historia crítica del arte, no obstante, no se identifican con esta. La teoría del arte definida por Hegel, en tanto que apariencia

1. Traduzco *pura visibilità* y *storici della pura visibilità* por «formalismo» e «historiadores formalistas», respectivamente, basándome en el tratamiento que dan, al referirse a la crítica llevada a cabo por Wölfflin, Riegl, Fiedler, etc., tanto Jan Bialostocki *(Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral Editores, S. A., Barcelona, 1973, pp. 82 a 84) como Xavier Rubert de Ventós *(Teoría de la sensibilidad*, Ediciones Península/Edicions 62, S. A., Barcelona, 1973, pp. 36, 37, 173, 244n, etc.). Especial importancia adquirirán dichos términos en el capítulo décimo, dedicado de modo exclusivo a tratar este tipo de crítica. Los citados conceptos, empero, no deben confundirse con sus homónimos —cuya significación es muy otra— acuñados por los denominados «formalistas rusos» a partir de los estudios literarios, extendiéndose, posteriormente, a otros ámbitos de la cultura *(N. de T.)*.

sensible de la idea, o bien la de formalismo, formulada por Fiedler, aun siendo una de las bases esenciales de cierta crítica de arte no son, en sí mismas, crítica de arte. Por otro lado, la pintura de Giotto constituye, sobre todo, una obra de arte, pero también una actitud crítica, un acto de gusto, en tanto que no sólo muchos artistas se han aprovechado de su gusto para realizar sus propias obras de arte, sino que incluso algunos escritores han juzgado el arte según los modelos de Giotto.

Ni una obra filológica, ni una teoría estética, ni tampoco un acto de gusto, empero, conforman totalmente la crítica de arte. Para que ésta se dé es necesario que se fundamente en el juicio. Refirámonos, por ejemplo, a la valoración que hizo Baudelaire de Delacroix: allí está el principio de la espiritualidad del arte; allí está la determinación histórica del gusto de Delacroix, diferente no sólo del neoclasicismo, en tanto que gusto romántico, sino también dentro mismo de este último gusto, concretado en su nuevo sentido de la forma; allí está la intuición de la individualidad del pintor y su creatividad. Todo esto se efectúa mediante un juicio: la apreciación de la grandeza de Delacroix. El centro motor de Baudelaire se halla precisamente allí, en el *juicio*; y él es un crítico porque se basa en el juicio.

La valoración del artista y de la obra de arte debe ser el centro de nuestro estudio.

Si examinamos los factores principales del juicio veremos que son:

1. el factor pragmático, que viene dado por la obra de arte sobre la que el juicio está operando;
2. el factor conceptual, que viene dado por las ideas estéticas del crítico y, en general, por las ideas filosóficas y por las necesidades morales de éste, es decir, por la civilización a la que él se halla apegado y a cuyo desarrollo está contribuyendo;
3. el factor psicológico, que depende de la personalidad del crítico.

El aspecto psicológico, que es importante ciertamente para entender la personalidad de un crítico, no puede ser tratado sin embargo, de un modo completo en el ámbito de una historia, que debe limitarse a señalar las líneas generales del desarrollo del pensamiento crítico referente al arte.

El factor conceptual es esencial en lo que respecta a

la importancia histórica del juicio. Sin la teoría del arte en tanto que actividad espiritual, sin el rechazo del arte concebido como imitación de la naturaleza, Baudelaire jamás hubiera conseguido entender por qué el dibujo de Delacroix, poco perfecto si se compara con el de Ingres, posee su propia perfección. La historia de la crítica empero, no es la historia del proceso genético de las ideas críticas. El perfeccionamiento del pensamiento crítico, es decir, la crítica de las ideas precedentes, constituye una condición esencial. Pero es necesario tener en cuenta que los críticos crean sus ideas no sólo a partir de la crítica de las ideas anteriores, sino sobre todo en base a la experiencia intuitiva de las obras de arte. Sin este retorno continuo al origen, a la reacción intuitiva, al contacto con la obra de arte, contacto de hombre a hombre, de espíritu a espíritu, fuera de los límites impuestos por la tradición, no sería posible la creación de una nueva crítica. El progreso no acaece con el simple giro de la rueda del tiempo según la *routine*: se da a saltos. Y el trampolín es, para el crítico, la obra de arte inspiradora.

He aquí, pues, la razón por la cual, al exponer la historia de la crítica, intentaremos aplicar a los juicios artísticos las distintas ideas procedentes ora de la historia de la estética, ora de la historia general de la humanidad.

1. Griegos y romanos

La crítica de arte en Grecia en el siglo III a. C. y las ideas de Platón y Aristóteles

Es cosa sabida que el pensamiento crítico acerca de la escultura y la pintura, elaborado en Grecia en el transcurso del siglo III a. C., nos ha sido transmitido de una forma ocasional por Plinio el Viejo en su *Naturalis historia*. Las valoraciones críticas de los artistas griegos que esta obra cita están tomadas, aunque sea de forma indirecta, de los tratados sobre pintura y escultura elaborados por Xenócrates de Sicione, escultor de la escuela de Lisipo, y por Antígono de Caristo, ambos de la primera mitad del siglo III. Y puesto que resulta bastante problemática la distinción de los juicios recogidos por el uno y por el otro, se suelen reagrupar bajo el nombre de Xenócrates, que parece ser el más importante de los dos. Antes de Xenócrates, todas las artes en general eran concebidas en tanto que resultado de la inspiración divina; he ahí la tendencia a tipificar las reglas del arte en cánones de armonía y ritmo, válidos tanto para la música y la poesía como para el arte figurativo. A este tipo de leyes pertenece el canon de Policleto de la figura «tetragonal», esto es, construida según proporciones numéricas de probable origen pitagórico.

Desde semejante posición se desterraba toda posibilidad de evolución o de historia; por el contrario, esta posibilidad aparece en Xenócrates como consecuencia de haber analizado, en base a una propia y particular técnica, la pintura y la escultura. Por consiguiente, cuando Xenócrates escribe

un tratado destinado a pintores y escultores para dotarles de consejos y preceptos, ya no se limita a la simple enumeración abstracta como el canon de Policleto, sino que pone en relación sus ideas estéticas con determinadas posibilidades artísticas; y de la relación entre una regla de juicio y la intuición de la obra de arte o de la personalidad artística surge la crítica. Con Xenócrates, por tanto, se llega por vez primera, por lo que sabemos, a un elevado nivel intelectual de la crítica de arte.

La elevación de dicho nivel viene favorecida por dos factores, el pragmático y el cultural. El florecimiento artístico acaecido en Grecia durante los siglos V y IV a. C., dio la sensación, a los contemporáneos y a las posteriores generaciones, de una excepcional civilización y de una continuidad de ideales, suficientes como para hacer de la escultura y la pintura dos disciplinas completas, y conscientes de sí mismas. Era por consiguiente natural que un artista, nacido después de aquel portentoso período, pretendiera analizar las etapas por las cuales se había llegado al total desarrollo de la disciplina, total desarrollo que él debía considerar como la perfección del arte e identificar dichas etapas con cada uno de los artistas que habían perfeccionado la disciplina. Además, como ha sido dicho recientemente, Xenócrates seguía en su producción literaria las normas retóricas del *ecfrasi*: es decir, intentaba dar vida a un lenguaje capaz de representar o igualar la viveza de las imágenes plásticas o pictóricas descritas. Podemos decir, en consecuencia, que la aplicación a artistas concretos de las reglas de arte que él pretendía impartir, se encontraba, para Xenócrates, en el seno de la lógica de las cosas.

El factor cultural era igualmente importante. Es posible creer que, el mismo día en que el mítico primer artista hizo la primera obra de arte, la juzgara, dando forma a la primera crítica de arte. A pesar de todo, para que dicho juicio poseyera un cierto valor de pensamiento, era necesario que, ya fuese la conciencia del pensamiento humano, ya la reflexión sobre el arte o ya el interés histórico para con el arte, hubiesen alcanzado una determinada madurez. Ahora bien, en lo referente a la conciencia del pensamiento y a la reflexión sobre el arte, Xenócrates tenía como predecesores nada menos que a Platón y Aristóteles, y en cuanto al interés histórico para con el arte, es sabido que dicho tema estuvo bastante vivo en el pensamiento de Aristóteles y, alrededor suyo, en el de los primeros peripatéticos. Las alusiones a la historia

de la poesía, a sus orígenes y las aportaciones de las distintas personalidades, contenidas en la *Poética* de Aristóteles, constituyeron ciertamente un modelo para Xenócrates. Los peripatéticos se complacieron, además, en la construcción de tablas casi genealógicas sobre la sucesión de las escuelas artísticas, a semejanza de las que se hacían de las escuelas filosóficas; y recogieron anécdotas de los artistas y divulgaron su pensamiento. Duride de Samos, discípulo de Teofrasto, que vivió en la segunda mitad del siglo IV, narró las vidas de los artistas sin hablar de las obras; sin embargo, llegó asimismo a formular juicios de valor, por ejemplo, cuando interpretó el idealismo de Zeuxis a partir de la elección de las partes bellas en los cuerpos naturales, que en sí nunca son perfectos. En la vida de los artistas escrita por Duride, la crítica desaparece cuando la anécdota toca a la idea; en el tratado de arte de Xenócrates la crítica se desvanece cuando la regla de arte se concreta en un determinado artista o en una obra de arte. Este fue el doble origen de la crítica de arte, entre finales del siglo IV y principios del siglo III a. C., y así se conservó, dejando aparte raras excepciones, hasta el siglo XVIII, momento en el que se empezó a escribir historia del arte en lugar de la vida de los artistas, y se inventó un nuevo género que consistía en la crítica de las exposiciones.

Los límites de la crítica de Xenócrates se deben tanto al hecho de que él tan sólo conocía el arte griego de los siglos V y IV (lo que por otro lado no es poco), como a los límites del pensamiento estético e histórico en la sociedad griega del siglo III. Acerca del pensamiento histórico es de resaltar que en la antigüedad no se intentó representar el desarrollo de los valores humanos, en el terreno del arte o de la ciencia, sino que se intentó determinar los hechos acaecidos, darles una explicación en lo referente a sus causas inéditas y terrenas y sacar de ellas ideas para prevenir los errores. Igualmente, aquellos que escribieron de arte se preocuparon, al margen de la determinación del hecho acaecido, es decir, del artista y de su obra, tan sólo de sacar todo aquello que sirviera para perfeccionar la disciplina artística. El esbozo de historia de la filosofía griega que Aristóteles puso como prólogo a su *Metafísica* debió de ser un modelo para las relaciones históricas de los tratados de arte, de ahí el reconocimiento a Sócrates por haber descubierto lo universal y la definición correspondiente a la satisfacción de la perfección alcanzada por Lisipo en la escultura y por Apeles en la pintura.

En lo referente al pensamiento estético, Platón y Aristóteles, aun teniendo un concepto bastante confuso de la autonomía del arte, se aproximaron a él mediante distintas maneras que más tarde constituyeron las bases de todo el pensamiento posterior. Las principales cuestiones que ellos plantearon fueron la *fantasía*, el *placer estético*, lo *bello* y la *mímesis*.

Fantasía o imaginación creadora es considerada, en la actualidad, como la actividad espiritual productora de las obras de arte. En las distintas etapas del pensamiento platónico, el concepto de fantasía asume significados considerablemente distintos. En la *República* se distingue entre el arte que se ocupa de la semejanza (icástica) y el que se ocupa de las apariencias (fantasía). En el *Filebo* la fantasía conforma la opinión y asimismo ayuda a la creación del concepto. En el *Fedro* y en el *Timeo*, Platón va más allá del reconocimiento de las funciones necesarias de la fantasía. Aun a pesar de sus orígenes sensuales, la fantasía se aproxima a la intuición, a la inspiración y, por último, al sueño, el cual, perteneciendo asimismo al alma inferior, produce fantasías más bien que imágenes de la realidad eterna. Sin embargo, es Dios quien inspira la fantasía en los soñadores y videntes, en los filósofos, en los artistas y en las naturalezas musicales y tiernas. El ideal más alto se impone sobre los medios más bajos y, entonces, la fantasía se transforma en una visión de Dios tal que la razón no puede obtener. El poeta inspirado contempla la verdad hecha visible, es decir, la belleza espiritual, un fantasma espiritual que no es sólo el resultado de una generalización, en tanto que idea, sino el producto de una sugestión, una imagen creada por la mente en base a su capacidad de recordar la belleza celeste. De modo que, según Platón, la fantasía puede producir distintas clases de arte: el arte subjetivo o fantasioso, el arte realista o mimético, el arte simbólico de una actividad superior y la poesía inspirada o profecía, en la que se une lo divino y lo humano.

Aristóteles se opone a la idea platónica, que afirma la existencia de una relación entre Dios y los sueños o la fantasía. Sitúa al arte bajo el único concepto de mímesis o de imitación, y reserva el estudio de la fantasía a la psicología. Considera la fantasía como una especie de fuerza resultante de la sensación y de los estados perceptivos, y le asigna una función necesaria en el proceso que va de la percepción al concepto. El alma pensante se sirve de los fantasmas como de sensaciones actuales, esto es, el alma no puede pensar si no

tiene un fantasma como objeto. Platón y Aristóteles se ocuparon de metafísica, psicología y ética, y no de estética en el sentido moderno; es por este motivo que no vieron la relación existente entre fantasía y arte. Sin embargo, y a propósito del concepto de fantasía, han establecido dos principios eternos: Platón, la trascendencia de la fantasía por medio de la razón; Aristóteles, la presencia de la fantasía en el nacimiento del pensamiento.

Por otro lado, ambos se dieron cuenta de que, tanto las bellezas naturales como las obras de arte, dan placer, y distinguieron entre placer estético y placer sensual. De tal modo que Aristóteles ha definido los placeres estéticos de la vista, el oído y del olor, como desinteresados. Excelente intuición, que más tarde fue desarrollada por Kant. A causa quizá de esta distinción, el placer obtenido en las obras de arte, condenado por Platón, es admitido por Aristóteles como legítimo. Y su teoría de la «catarsis», en tanto que liberación de las pasiones, tarea asignada a la tragedia, se halla ligada a la idea de la necesidad de desfogar los sentimientos para regularlos. Establece, asimismo, la división entre el placer físico de las formas y los colores y el placer del conocimiento, que se trata de un placer intelectual suscitado por la pintura en tanto que la razón reconoce el objeto de imitación. Aunque en este caso, entre lo físico y lo intelectual no resta espacio para lo estético.

Platón ha exaltado la idea de bello, pero ni él ni Aristóteles han dicho nunca que lo bello fuese la esencia del arte. Tal es así que Platón en el *Filebo* ha negado explícitamente que la belleza absoluta se pudiera encontrar en las pinturas. Su belleza es relativa. La belleza absoluta se encuentra tan sólo en las figuras geométricas, en los colores puros, en los sonidos puros. Los cuerpos más bellos son cuatro: el tetraedro, el octaedro, el icosaedro y el cubo. La belleza es, por consiguiente, para Platón, una abstracción intelectualista, aun a pesar de que su preferencia por la pureza de los colores y los sonidos conserve un cierto tono de misticismo. Platón y Aristóteles están de acuerdo en determinar las principales clases de belleza, en el orden, la simetría y los límites. Por límite se entiende lo contrario de infinito. Por simetría, proporción. Y a través de la proporción surge, en Aristóteles, el concepto de la relación existente entre medida y utilidad y entre utilidad y belleza, que constituye ya un paso hacia la liberación del intelectualismo.

La belleza tiene como condición el límite, puesto que

más allá del límite no sería cognoscible. Sin embargo, en el seno del límite es más bello lo grande que lo pequeño. ¿Por qué? Aristóteles no nos dice la razón. Y ésta reside en que dicha idea depende de una preferencia de gusto, propia del arte de su tiempo. La belleza de la naturaleza es superior a la del arte, porque se halla más próxima al conocimiento de las causas. La belleza del cuerpo humano consiste en la proporción de los distintos miembros. Paralelamente a esta interpretación intelectualista de la belleza, existe la interpretación moral. La belleza es la más elevada cualidad moral, por tanto la más alta cualidad posible es propia de la razón divina, del primer motor y de la primera esencia eterna. Del intelectualismo se pasaba al misticismo.

El concepto de arte en Platón o en Aristóteles no sólo comprende la poesía, las artes figurativas y la música, sino también los oficios y las ciencias aplicadas. Estas últimas son distintas de la ciencia, como el hacer del pensar. Hay, sin embargo, una ulterior distinción: las artes creativas y las artes imitativas. Las segundas están subordinadas a las primeras. Y las artes imitativas constituyen lo que nosotros denominamos arte. De ahí deriva la inferioridad de las artes ligadas a los oficios. El artesano que fabrica una cama imita la idea de cama, que es una idea divina; y el pintor que pinta una cama, imita la apariencia de una cama, el *ídolo* más que la *idea*, se trata, por consiguiente, del imitador de la imitación, distante tres grados, al menos, de la verdad. El alejamiento de la verdad es la mentira, de ahí deriva la condena platónica del arte. No obstante, hemos de resaltar que, si bien es cierto que Platón subordina, por excesivo intelectualismo, el arte al oficio y rechaza el arte, la distinción entre arte y oficio y la institución de la relación entre el arte y la apariencia de las cosas constituyen dos aproximaciones a la definición de arte.

Platón y Aristóteles se interesaron mucho por la poesía, dado que utiliza el mismo medio de expresión que la filosofía, y por la música, que se halla, de algún modo, ligada a la poesía. Prestaron bastante menos atención a la pintura y la escultura, y sólo porque en ellas es mucho más evidente que en otros tipos de arte el proceso de imitación (mímesis).

La imitación debe ser, según Platón, rigurosamente objetiva. Si uno pinta los ojos púrpura, porque el púrpura es el más bello de los colores y el ojo la parte más bella del cuerpo, se equivoca porque es necesario pintar los ojos tal como son, negros. Si un escultor de colosos, modifica las pro-

porciones reales para hacerlas parecer adecuadas, se equivoca, puesto que la perspectiva es un engaño, y el resultado un fantasma. No se trata ya, en este caso, de arte imitadora sino de fantasmagoría.

Tal necesidad de imitación material se une en Platón a su no aceptación de cambio alguno, y al deseo de que los artistas no renueven nada de lo que esté admitido por las doctrinas tradicionales. De ahí su admiración por el arte egipcio, que, según él, no había cambiado en el transcurso de diez mil años.

Recientemente, se ha observado que semejante actitud no es sólo coherente con el pensamiento de Platón en general, sino que también se explica en tanto que reacción a una teoría del arte concebido como ilusionismo, como magia, que surge a partir de Gorgias. Por otro lado, la pintura de la época de Platón, que poseía características escenográficas, debía parecerle criticable, ya fuera porque aceptaba los procedimientos y las apariencias exteriores, ya porque no expresaba la dignidad moral y religiosa, como la del período de Fidias. Es probable, por tanto, que al rechazo platónico del arte contribuyera su actitud hostil para con el arte de su tiempo. Asimismo Aristóteles prefiere a pintores y escultores de algunas generaciones anteriores: Fidias y Policleto «son los más precisos y sabios en su arte». Y acepta la identificación platónica entre imitación e idealización.

Aristóteles, al analizar las artes, es mucho más circunstanciado que Platón y se interesa mucho más por los efectos del realismo. Reflexiona acerca de los «medios» expresivos de pintores y escultores: forma y color. La forma depende de la simetría y de la justa medida, es decir, de principios de valor. Pero ante los colores reflexiona más que nada como un físico. Observa la importancia de los colores superpuestos porque son transparentes. Cree que los colores son agradables, sobre todo si se mezclan en proporciones simples.

Quizás el punto más importante del pensamiento estético de Aristóteles sea un párrafo de la *Política*. En éste afirma la importancia de que se enseñe dibujo en las escuelas, no por la vulgar razón de impedir errores en la adquisición o venta de objetos de arte, sino para alcanzar el sentido y el juicio de la belleza del cuerpo humano. Afirmación ésta que muy probablemente venga limitada por el conocimiento de las proporciones, en tanto que base ya sea del aprendizaje del dibujo, ya de la «belleza» del cuerpo humano. Pero sea como sea, subordina la valoración de una belleza natural al

conocimiento del dibujo. Ya no se trata de aquel arte que imita a la naturaleza, sino del arte que crea la belleza del objeto natural. Se trata de la anticipación de una idea que será desarrollada en el transcurso del siglo XIX.

Xenócrates: la imitación, las proporciones y la expresión. El progreso desde Policleto hasta Lisipo, de Cimón a Apeles y la perfección del arte

Xenócrates, un artista-crítico, extrajo del pensamiento estético de Platón y de Aristóteles, que por otro lado conocemos de una forma un tanto fragmentaria, algunas normas de juicio. Basándose en que el arte es mímesis, él observó el progreso realizado en el ámbito de la habilidad técnica de la imitación; catalogó los diferentes tipos de proporción, puesto que la belleza posee un carácter matemático y se identifica con la proporción geométrica; y asimismo se ocupó de la belleza en tanto que símbolo de la moralidad, aunque en menor escala. Es decir, este antepasado de todos los artistas críticos centra su atención, por tendencia natural, sobre aquellos aspectos del arte que mantienen una relación con la técnica. Pertenecen también a la técnica, como medios de clasificación expresiva, los criterios de simetría, ritmo, composición en perspectiva, contraste de colores y tono.

El concepto de mímesis induce a Xenócrates a no tener en cuenta a los escultores anteriores a Policleto, a dar la posibilidad a éste de hacer sus estatuas apoyadas sobre una sola pierna, y a criticarlo por haber creado figuras demasiado monótonas. Mirón sobrepasó a Policleto en cuanto a variedad, pero tampoco supo realizar los cabellos. Pitágoras mejoró la hechura de los cabellos y supo representar los nervios y las venas. Lisipo, por fin, llegó a representar perfectamente los cabellos y aun en los mínimos detalles su realización es exacta y delicada. Por consiguiente, la esteticidad natural de una estatua, la variedad de las imágenes, la dificultad de expresar en mármol o en bronce la morbidez de los cabellos, y la delicadeza de la ejecución de los detalles constituyen criterios de juicio, de tipo mimético, usados por Xenócrates.

Por otra parte, observa Xenócrates que Policleto utilizaba proporciones demasiado groseras y que Mirón las mejoró; que Pitágoras fue el primero en encontrar una relación

entre la simetría y el ritmo, es decir, hallar las proporciones justas asimismo de una imagen en movimiento; y que, por último, Lisipo modificó el canon de las proporciones, dotando a las figuras de una mayor expresividad y elegancia, queriendo representar a los hombres no como son, sino como aparecen.

El cambio de las proporciones pertenece a la historia del gusto: ahora bien, ya fueran perfectas o mediocres se han realizado obras tanto con las proporciones adecuadas, como con las proporciones groseras. El hecho, sin embargo, de que Lisipo se ha enorgullecido de representar a los hombres no tal como son, sino como aparecen, revela una conciencia artística muy elevada. Platón tenía razón al desconfiar del ilusionismo y de la magia de los nuevos artistas que habían perdido el valor moral de los antiguos.

Pero también tenía razón Lisipo al pretender ir más allá de la imitación material teorizada por Platón, hacia la conciencia de la fantasía en tanto que actividad artística o de la apariencia como campo propio del arte. En el momento mismo en que Lisipo mostraba el punto débil de su arte, el ilusionismo, afirmaba asimismo un eterno principio estético, la libertad del arte con respecto a la realidad objetiva.

En lo referente a la pintura, los juicios que poseemos de Xenócrates son más numerosos e importantes desde un punto de vista crítico. Para la pintura, lo mismo que para la escultura, la crítica de los artistas antiguos se limita, o casi, al ámbito de la mímesis. Más bien se trata de una referencia a los orígenes de la pintura, en base al desarrollo de la enseñanza en las escuelas del tiempo de Xenócrates: primero dibujar, a continuación, el uso de un solo color, más tarde del claroscuro, y después de los distintos colores.

Se atribuye a Cimón de Cleone el mérito de haber inventado el escorzo, tener conocimientos de anatomía y haber tratado los pliegues de los vestidos con el método del claroscuro. Polignoto ha representado los vestidos transparentes sobre los cuerpos femeninos, los adornos multicolores, las bocas abiertas con los respectivos dientes, y diferentes tipos de rostros. La base científica de la pintura fue obra de Pánfilo: «Fue el primer pintor sabio en todos los campos del saber, sobre todo en aritmética y geometría, sin las cuales, afirmaba él, no se podía alcanzar la perfección del arte». Xenócrates, al hablar precisamente de los pintores más recientes, deja en segundo término la cuestión de la mímesis, y se preocupa de la forma, y no tan sólo de la forma abstracta. Si Zeuxis había pintado cabezas y miembros demasiado grandes,

Parrasio ajustó las proporciones, no tuvo rival en lo referente a los contornos, aunque no obtuvo tanto éxito en la modelación.

Xenócrates, hablando de Parrasio, da una definición del contorno pictórico: éste «debe desarrollarse sobre sí mismo y acabar sugiriendo otros tipos de contornos en aras a revelar lo que esconde». He aquí una definición que de la tradición práctica del contorno difuminado se eleva al plano del arte, en tanto que toda imagen poética debe aparecer difuminada en relación a la rígida precisión del concepto. El huidizo contorno de Parrasio debía llevar a efectos del todo redondos, en los que Nicea se distinguió, por la atención puesta «en la luz y las sombras que las figuras proyectan sobre el fondo». El relieve de Nicea debía ser claro sobre oscuro, según el principio de la forma plástica, sin embargo se observa que Pausias resolvió sus escorzos mediante el efecto de oscuro sobre claro. Por consiguiente, se basó más en el tono que en el claroscuro:

> Si se pretende representar la longitud del cuerpo de un buey, ante todo se ha de pintar de frente que no de perfil, dado que así se comprende exactamente su extensión y amplitud. Además, mientras que todos los pintores pintan de blanco las paredes que desean que aparezcan en relieve, y de negro las que deben retroceder, Pausias pinta de negro todo el buey, y sabe representar la sombra mediante la sombra misma, demostrando una gran habilidad en el hecho de destacar las imágenes sobre el plano y en presentarlas mediante el escorzo.

No se sabe a ciencia cierta si Xenócrates, o quién en su lugar, comprendió que Pausias cargaba las tintas sobre la relación cromática más que sobre la forma plástica. De hecho, son escasas en Xenócrates las referencias a los valores cromáticos: ora aquí ora allí, se lamenta del colorido demasiado fuerte, y alaba a Apeles por haber dado a sus pinturas acabadas un velo negro para evitar que la vivacidad de los colores ofendiese los ojos. Con lo que se observa que determinados malos hábitos académicos actuales pueden, eventualmente, remontarse a Apeles.

Apeles, y en menor grado sus contemporáneos, representan para Xenócrates la perfección del arte: él intenta además demostrar la perfección de cada uno de ellos: Melancio es perfecto en la composición de las figuras, Asclepiodoro «en la disposición de las imágenes tal y como aparecen, de manera que cada una de ellas se encuentre a una justa distancia». Apeles

superó a todos los pintores que existieron y existirán... lo que lo distingue es la gracia. En su tiempo, había pintores excelentes. El admiraba sus obras, decía, empero, que les faltaba aquella particular belleza que le era propia, y que constituye la gracia. Apeles era similar con aquéllos en el resto de aspectos; sobre este punto, sin embargo, no tenía rival. Y aún reivindicaba para sí otro mérito, esto es que él sabía cuándo sacar la mano del cuadro, hecho memorable por cuanto, a veces, la excesiva diligencia es perjudicial.

Gracia, facilidad natural de creación, y la consiguiente nueva concepción de lo finito en pintura son, en consecuencia, las cualidades insuperables de Apeles, y éste es el límite de la crítica de Xenócrates.

El contenido moral, en tanto que norma de juicio artístico, fue considerado por Aristóteles en relación con el objeto de la mímesis. Y para explicar el fenómeno, hizo referencia a los pintores: Polignoto representó seres mejores de lo que en realidad somos, Pausón peores, Dionisio semejantes a nosotros. El mismo Xenócrates había dicho: «Es necesario que el escultor represente en la forma visible las operaciones del alma». Y Aristóteles subrayó la necesidad de la expresión moral en la pintura: «Polignoto es un valeroso pintor de caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene en cuenta este aspecto. No es necesario que los jóvenes contemplen los cuadros de Pausón, y sí, no obstante, los de Polignoto o de los otros pintores o escultores que hayan representado la expresión moral». De Xenócrates sólo poseemos dos párrafos que se expresan sobre esta cuestión: «Eufranor expresó por vez primera la dignidad de los héroes» y Arístides de Tebas «fue el primero en pintar el alma y expresar los sentimientos de las pasiones». Polignoto, al que Aristóteles asigna tanta importancia moral, es considerado por Xenócrates únicamente como uno de los que ha contribuido a desarrollar la habilidad mimética. El hecho es que la perfección de Apeles le hace de velo, al igual que la perfección de Lisipo le impide ver la grandeza de Fidias. Precisamente, el valor de la expresión moral en el ámbito del arte podía ser un correctivo del concepto de perfección mimética y formal, que se asignaba al arte más evolucionado en el aspecto técnico. En efecto, en base a la tendencia a crear modelos, propia de los griegos, éstos imaginaron una perfección objetiva de la técnica, símbolo de la perfección del arte. Sin embargo, era casi del todo imposible reducir la expresión moral a un único modelo de perfección, que dependía demasiado de los diferentes temperamentos de los artistas. Sino que, para alcanzar un concreto valor de juicio, era necesario que la observación moral se extendiera al mundo de la representación, más que al de los motivos representados. Y de hecho sabemos que un pintor puede mostrar su fineza moral en la representación de una naturaleza muerta y otro revelar su bajeza de espíritu en la representación de un héroe. Los griegos, sin embargo, no comprendieron esto, centraban su atención en el motivo, se enorgullecían de la elección del tema; ni tan siquiera el aspecto moral del arte liberó su crítica de los conceptos de la naturaleza a imitar y de ciencia de la imitación. Las afortunadas indicaciones de Xenócrates sobre el arte de la apariencia en Lisipo y acerca de la gracia y facilidad de Apeles constituyeron un hecho aislado, ligado a la seguridad de la perfección técnica de Lisipo y de Apeles; sin embargo, no fueron extendidas a otros artistas, por ejemplo, a Polignoto, cuya grandeza fue captada, no obstante, por Aristóteles. La crítica de arte no tuvo la suficiente capacidad para reconocer la perfección absoluta de un primitivo —como Aristóteles reconoció la de Homero, el poeta por excelencia— y, por consiguiente, se limitó a su oficio máximo que es, precisamente, el de determinar no la perfección del arte en general, sino la perfección particular de cada artista.

Cicerón y Quintiliano: la relatividad de la perfección, los entendidos. El nuevo valor de la fantasía. El descubrimiento de Fidias, Dión Crisóstomo y Filostrato

Por influencia de Platón y de Aristóteles y, asimismo, después de las nuevas corrientes arcaístas, se inició, en Pérgamo, una atenuación de la exclusiva admiración por Lisipo y Apeles, surgiendo el hábito de los cánones de los grandes artistas, a imitación del canon de los diez oradores, cronológicamente ordenados y con una escala fija de estimación. Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano recibieron la influencia de tal tradición. Cicerón expone con gran exactitud la antinomia del arte y de los estilos:

> Sólo existe un arte escultórico; Mirón, Policleto y Lisipo han alcanzado los más altos valores; sin embargo, son diferentes unos de otros, y pese a todo no quisiérais que cada uno de ellos fuese diferente de sí mismo. Existe, igualmente, un solo arte pictórico, no obstante hay que ver lo que se parecen las obras de Zeuxis, Aglaofonte y Apeles, aun cuando todas ellas me parecen perfectas.

Tal observación habría podido representar un real progreso crítico con respecto a Xenócrates, en tanto que excluía la idea de progreso artístico. En efecto, si toda personalidad artística alcanza la perfección, no existe fuera de los límites de las personalidades la perfección artística hacia la que se tienda, que se alcance, y de la cual se decaiga. La técnica puede experimentar progreso, el arte no. Sin embargo, es conocido que Cicerón poseía mucha delicadeza y sensibilidad, pero no así mucha coherencia de pensamiento. Por esto él se maravillaba ante el hecho de que alguien pudiera preferir los pintores antiguos a los modernos, que son más adelantados.

Los «cánones», asimismo, de escultores y pintores, tal y como nos han sido transmitidos por Cicerón y Quintiliano, están exentos de un verdadero interés crítico, por falta de compromiso y de competencia. Es decir, recogen opiniones contradictorias sin situarlas en un proceso dialéctico. Quintiliano nos informa que «Lisipo y Praxiteles han alcanzado la verdad en el mejor de los modos, y en cuanto a Demetrio se le reprocha el hecho de ser demasiado enmarañado y de haber preferido la semejanza a la belleza». No nos dice, sin embargo, qué entiende por «verdad» y en qué relación se encuentra con la belleza y la realidad. Quintiliano observa los problemas críticos desde el exterior, los tiene en cuenta aunque sin entrar en ellos, bastante menos de lo que hubiese sabido hacer Xenócrates.

Por esta razón los juicios de Cicerón y de Quintiliano nos interesan mucho más en tanto que testimonio de juicios, no de los suyos, sino de los «entendidos» en general. La moda de las colecciones de arte, ligada al nuevo lujo romano, y la reacción al arte contemporáneo considerado como decadente en relación al arte griego de los siglos V y IV, facilitaron el surgimiento de los entendidos de arte, que son definidos por Luciano y Calistrato de la siguiente manera: «Una obra de arte necesita un espectador inteligente, para el cual el placer de la vista no agote el juicio, y que, además, sepa razonar sobre lo que ve». «Un entendido es uno de estos hombres que, dotados de una delicada sensibilidad artística, saben descubrir en las obras de arte todas las bellezas que éstas poseen, y en tal apreciación incluyen el razonamiento.» Fueron estos entendidos los que empezaron a dejarse guiar en sus valoraciones tan sólo por lo perfecto de la ejecución, y dieron los primeros pasos en el reconocimiento de la facultad de invención. Hay un párrafo de Plinio, de fuente desconocida, relativo a Timante, que es importante en este sentido: «Es el único artista cuyas obras sugieren muchas más cosas que las que hay

pintadas, y por perfecto que sea el arte, el genio lo supera.» De este modo, al arte en tanto que *artificium* o perfección técnica, se contrapone el valor de la invención o de la fantasía.

El concepto de fantasía fue retomado, de hecho, por los estoicos y por los epicúreos, los cuales acentuaron el carácter pasional e irracional del arte, en oposición al concepto aristotélico de mímesis. La concepción de Platón, sobre todo la que expone en el *Timeo*, vuelve a adquirir importancia y, con Plutarco, se encamina al neoplatonismo. Los retóricos, al igual que los entendidos en pintura y escultura, trataron de poesía con mayor libertad que Aristóteles: por ejemplo, el anónimo autor del tratado del *Sublime*. En él dice:

> Genéricamente, se llama fantasía a todo lo que de algún modo produce un pensamiento generador de palabras. Sin embargo, ahora dicho nombre se usa para designar aquellas expresiones en las que lo que dices, bajo el efecto del entusiasmo y la pasión, te parece estar viéndolo y haciéndolo visible a los ojos de los que lo escuchan.

Quintiliano habla de la misma manera de lo que los griegos llamaban *fantasías* y que él traduce por *visiones*.

El resultado de esta nueva orientación de la crítica se concretó en el descubrimiento del valor absoluto de los artistas anteriores al siglo IV, y en la liberación de la creencia en la perfección absoluta de Lisipo y Apeles. Quintiliano aporta tales preferencias sin comprenderlas, por esto se convierte en malévolo; cree que dependen del afán de mostrarse como entendidos. Sin embargo, en la época de Quintiliano nadie osaba replicar la verdad crítica del valor absoluto y eterno de Fidias. Se dice que Fidias representa a los dioses mejor que a los hombres, que posee una suntuosidad y una grandeza desconocidas en los otros artistas, por ejemplo, Policleto que, si bien ha embellecido la forma humana hasta lo ideal, se ha quedado por debajo de la grandiosidad divina. A partir de estas y otras afirmaciones, referidas siempre al objeto representado y nunca al sistema de representación, se observa que los entendidos concibieron que Fidias alcanza su perfección por medio del sentido divino que le es propio. Este constituye otro resultado crítico absoluto, que supera los límites impuestos ya por la imitación de la realidad, ya por la forma matemática o ya por el contenido moral. La forma poética de este modo de sentir se encuentra en la *Antología*: «Oh Fidias, o bien Zeus ha descendido a la tierra para mostrarte sus artes, o tú te has elevado al cielo para conocer a Dios». Cicerón para explicar el Zeus de Fidias, busca su método crítico en la tra-

dicional idea de una especie de belleza en la que el escultor se habría inspirado, idea que es concebida por Dión Crisóstomo (siglo I a. C.) de la siguiente manera:

No hay escultor o pintor que puedan reproducir la sabiduría o la inteligencia en sí mismas, porque nunca han podido ver algo semejante, ni las sabrían describir. No obstante, hemos recurrido al cuerpo, en el que reconocemos con toda certeza la presencia del espíritu. A Dios le asignamos, a falta de modelo, una forma humana, en tanto que pozo de sabiduría y de razón. A través de una materia visible y sensible intentamos representar al ser invisible e inalcanzable, mediante un símbolo. A pesar de todo, es un símbolo más elevado que aquel, con el cual algunos pueblos bárbaros identifican la naturaleza divina con la forma de algunos animales, en base a cultos miserables y absurdos.

En el citado párrafo es visible la concepción del arte en tanto que forma sensible de la idea que fundamenta la estética de Hegel, y se afirma la distinción entre el símbolo intuitivo del artista y el símbolo arbitrario de las religiones.

La idea de Dión Crisóstomo es recogida por Filostrato (siglo II a. C.) en la vida de Apolonio de Tiana:

¿Quién ha guiado a Fidias en la representación del dios que no ha visto? —Algo le debe haber dirigido, una cosa llena de sabiduría—. ¿Qué es? No puedo señalar otra cosa que no sea la imitación. La fantasía es lo que creó aquellas formas, la fantasía que es un artista más sutil que la imitación. Esta representa las cosas visibles, la fantasía, las no visibles.

No se trata aún de la fantasía creadora en el sentido moderno de la palabra, sino de la oposición del gusto griego al egipcio. Filostrato, yendo en contra del simbolismo de los egipcios, reivindica en Fidias el privilegio de la belleza, la idealización fantástica de este o aquel hombre, para darle el aspecto de dios.

El pensamiento de Filostrato tiene asimismo particular importancia sobre otro punto: en lo referente a la relación entre el crítico y el artista, con indicaciones mucho más claras que las de Luciano y Calistrato:

Diría que aquellas personas que miran las obras pictóricas o de dibujo han de poseer una facultad mimética, puesto que nadie podría admirar o apreciar la pintura de un caballo o de un toro sin que se hubiera formado la idea del objeto representado, ni una representación de Ajax enloquecido, sin tener una idea de Ajax y de su cercano suicidio.

Aquí aparece la necesidad crítica de recrear la obra de arte, aun a pesar de que dicha necesidad esté expresada de una forma intelectualista.

Dión Crisóstomo subraya también la distinción entre las artes:

Nosotros, los escultores, debemos representar todo el efecto de la semejanza mediante una sola imagen, la cual debe ser estable y permanente y debe poseer en su seno la naturaleza entera y la cualidad de Dios. Los poetas pueden, por el contrario, dotar de muchas formas a sus poesías y atribuir a sus personajes movimientos, posiciones, actos y palabras.

Este constituye el punto de arranque de la distinción entre las distintas clases de arte, que ha hecho célebre el *Laocoonte* de Lessing.

La crítica de la arquitectura. Vitruvio

La crítica de la arquitectura en la antigüedad clásica realizó bastantes menos progresos que la referente a la pintura y a la escultura. Y así permaneció en el transcurso de numerosos siglos. Parece que la razón principal de este fenómeno resida en la dificultad de distinguir entre la actividad artística de la arquitectura y la utilitaria de la construcción. Aristóteles considera a la arquitectura como un arte útil en tanto que el producto arquitectónico por excelencia, la casa, resguarda al hombre de la intemperie. Al no ser la arquitectura un arte imitativo, ha sido imposible considerarla de la misma naturaleza que la pintura y la escultura. Lo más que se ha hecho es añadir a la obra útil un valor de belleza consistente en la ornamentación.

Las ideas arquitectónicas de la antigüedad nos han sido comunicadas a través del tratado realizado por Vitruvio, el primer escritor que estudió la arquitectura de una manera completa, haciendo un resumen ecléctico de varias fuentes griegas, de entre las que sobresale Hermodoro (siglo II). Es posible, en efecto, descubrir superpuestas y, a menudo, confusas las sucesivas concepciones de la belleza en tanto que simetría o pura proporción numérica, como euritmia o deleite de los sentidos en el ritmo, o como *decorum*, valor que implica una estimación de tipo moral.

Sólo en este último concepto se puede encontrar hue-

llas de una experiencia del arte romano. Las dos exigencias son la práctica de la fabricación y la teoría (*ratiocinatio*), que no es otra que la teoría de las proporciones matemáticas. El juicio sobre la arquitectura consta, según Vitruvio, de seis categorías, en las que los aspectos prácticos y económicos se yuxtaponen a los aspectos pseudoestéticos de una forma tan confusa que toda interpretación resulta bastante incierta. A pesar de todo, parece ser que la *ordinatio* tenga que ver con la conveniencia de las distintas partes en cuanto tales y con la relación proporcional dentro del conjunto, la *dispositio* responda a la visión del edificio según las plantas y las alzadas, la *distributio* se emparente con la conveniencia económica del edificio, y que, por el contrario, tengan intención estética, la *eurythmia*, el valor de la repetición de las partes, la *symmetria* o armonía de las partes con el todo, y el *decorum*, esto es, la síntesis final o el aspecto del edificio completamente acabado. No obstante, teniendo como precedentes el modelo de la pintura y la escultura, resultaba natural referir de algún modo las categorías arquitectónicas al concepto de imitación, por un lado, y al de obra de arte, por otro. A no ser que los arquitectos, a diferencia de algunos pintores y escultores, no se habían convertido en héroes populares y, por consiguiente, el interés histórico para con ellos no era tan vivo. Además, los edificios poseían bastante más variedad, y obedecían a necesidades prácticas, de manera que era necesario elegir en ellos el elemento artístico. Se eligió la columna, junto a las partes estrechamente relacionadas con ella. Vitruvio distinguió tres órdenes: dórico, jónico y corintio, basándose precisamente en la diferencia de las columnas.

Está claro el porqué de tal elección: la columna posee unas proporciones similares a las del cuerpo humano, y las proporciones señaladas por Vitruvio son, de hecho, proporciones antropométricas. Las proporciones humanas justifican el carácter mimético de la arquitectura y le permiten ceñirse al concepto de arte. La historia de la arquitectura consiste, por tanto, en la historia de los tres órdenes citados y resulta inútil añadir que dicha historia fue una mera leyenda.

Luciano: la visión y el concepto

Un método bastante relativo de crítica de arte fue el de la descripción literaria de las obras. Esta tuvo como modelo los versos de Homero sobre el escudo de Aquiles, fue apreciada por los poetas de la *Antología* y se puso de moda (Estacio, Marcial, Apuleyo, Plinio el Joven, y los dos Filóstratos) por el placer de hacer concurrir eficazmente la palabra con la imagen de los artistas. Resulta claro que, dado que el crítico es el «philosophus additus artifici», y no el «artifex additus artifici», la descripción puede bien ser una verdadera poesía, pero no tiene por qué ser susceptible de importantes resultados críticos. Quizá la más bella de las descripciones, la de la mujer-centauro de Zeuxis realizada por Luciano, contiene, además, agudas e innovadoras observaciones. Luciano estaba al corriente de las ideas de los artistas, él mismo había estado a punto de convertirse en escultor, y, por consiguiente, poseía conciencia de que sus descripciones no tenían relación alguna con el arte figurativo.

> No soy lo suficientemente entendido como para poder pronunciarme sobre los otros tipos de belleza de este cuadro. Toca a los pintores y a los que tienen como profesión conocer las reglas del arte elogiar a un artista porque haya sabido reunir las diferentes partes que constituyen una pintura perfecta, como la discreción del dibujo, la verdad del colorido, el efecto del relieve y de las sombras, la exactitud de las proporciones y la armonía general. Yo admiro sobre todo en Zeuxis la capacidad de mostrar en un solo tema todas las cualidades de su genio, dando al centauro un aspecto terrible y salvaje; la hembra se parece a las majestuosas yeguas de Tesalia...

Luciano se ocupa, por tanto, de la psicología de las figuras representadas y de la naturaleza de la representación física; y deja para los técnicos las cuestiones referentes a los instrumentos imitativos. Había, también en aquel tiempo —según dice Plinio el Joven—, quienes opinaban que sólo los que las practicaban podían juzgar la pintura y la escultura. Los ejecutantes, sin embargo, conocían los instrumentos imitativos en cuanto tales, y no como factores de la visión del artista. Las proporciones de Zeuxis si bien eran valoradas en base a la *exactitud*, es decir, según su fidelidad a un determinado canon de proporciones, dicha valoración no pertenecía al ámbito estético. He aquí por qué ni los artistas ni los entendidos, tal y como los concebía Luciano, analizaban de una manera eficaz el arte de Zeuxis. Luciano narra la anécdota de la ira de Zeuxis porque un cuadro suyo fue alabado por la novedad del tema, más que por la habilidad en la realización. Ambos, sin embargo, tanto el que se ocupaba de la descripción pictórica como el de la habilidad, se hallaban fuera del ámbito de

la crítica de arte. No obstante, no tan sólo es importante ver la declaración explícita de las dos diversas maneras de observar una pintura sino también que ambos métodos eran una aproximación a la crítica de arte. Tal vez sea Luciano mismo quien desflore la cuestión, al admirar en la mujer centauro, la fusión de los dos cuerpos de yegua y de mujer: los dos cuerpos están unidos con tanto arte, y los elementos de unión son tratados con tanta gracia y sutileza que desaparecen, por así decir, ante la vista del espectador que pasa de uno a otro cuerpo sin advertirlo.

Ni asimismo el género periegético (es decir las guías artísticas de la antigüedad como la tan famosa de Pausanias) alcanza nunca un nivel más alto dentro del estilo puramente descriptivo.

Antinomias de la crítica de arte: racionalidad e irracionalidad, bello y feo, finito y no finito, forma y color

Algunas antinomias del arte y de la crítica de arte no pasaron por alto a griegos y romanos, concibiéndolas de una manera que luego sería continuada por la crítica sucesiva.

La racionalidad y la irracionalidad de la representación constituyen una de tales antinomias. Todos recuerdan que Horacio se enfadó con los amigos porque estaban riéndose ante un cuadro que representaba una bella mujer que acababa en una fea cola de pez. Sin embargo, cualquier entendido ante la sirena podía expresar su completo agrado. El éxito de lo grotesco, que combinaba cosas fantásticas con imágenes de la realidad, suscitaba, asimismo, la protesta de Vitruvio:

> ¿Cómo es posible que las cañas puedan aguantar verdaderamente un techo, o que los candelabros sostengan la cúpula de un pequeño templo con todas sus ornamentaciones, y que un verde y temblante tallo pueda tener sentada encima una figurita? Sin embargo, aun cuando los hombres se dan cuenta de que estas imaginaciones son del todo falsas, no las critican, sino que más bien se complacen con ellas, y no reflexionan sobre si tales cosas pueden o no existir; y esto sucede porque el intelecto tiene un velo delante que no le permite discernir lo que puede ser justificado de lo que no puede serlo, ya sea por un motivo de autoridad, ya por reglas de decoro; de lo que se deduce que los juicios que emite están mal fundamentados. Por consiguiente, no es posible alabar nunca más aquellas pinturas que no imiten lo verdadero, aunque estuviesen realizadas con la mayor delicadeza del mundo. Por esta razón no se debe correr a juzgar, sin antes poseer unas razones bien fundamentadas y claras y que no admitan objeción alguna.

Resulta claro, por este testimonio, que dicho método crítico se fundamentaba en la nada, tanto cuando era adoptado por Vitruvio, puesto que la claridad racional no es una medida del arte, como cuando lo empleaban sus adversarios, los cuales creían admirar en lo grotesco la delicadeza del arte, y lo que admiraban, por el contrario, era a lo sumo la habilidad del artista. La causa de lo grotesco, no residía en la falta de racionalidad, sino más que nada en lo que era inventado sin la suficiente seriedad.

Otro tipo de antinomia: bello y feo. Según Platón, como ya se ha dicho más arriba, la belleza en sí no reside en las criaturas ni en sus pinturas, sino en las figuras geométricas. El principio del arte, por el contrario, consiste en la mímesis. Así, pues, la obra de arte (y aquí surge el rigor de Aristóteles) puede representar no sólo cosas bellas, sino también cosas feas: «las mismas cosas que en la naturaleza no podemos mirar sin obtener con ello disgusto, si, por contra, las contemplamos en sus reproducciones artísticas, máxime si están reproducidas de la forma más realista posible, nos producen placer; como por ejemplo las formas de los animales más despreciables y de los cadáveres». La justificación, no obstante, de dicho juicio consiste en descubrir y reconocer qué es lo que representa cada imagen, y no, por tanto, un factor estético. Plutarco repite la idea aristotélica, añadiendo: «si por el contrario la pintura nos representase un ser odioso bajo un aspecto amable, iría en contra de la conveniencia y dejaría de ser verosímil». Esto se dice en nombre de la fidelidad realista, más que de la libertad del arte con respecto al significado bello. A pesar de todo, el mismo Plutarco y los estoicos, en general, aluden a la solución crítica del problema. Al comparar la belleza del alma con la del cuerpo, sacan a esta última todo derecho. Lo feo se convierte en un medio para hacer resaltar la belleza. Virgilio ha dicho que la virtud posee una mayor gracia en un cuerpo bello, y Séneca lo niega: «la virtud no tiene necesidad alguna de ornamentación, ella misma es su mayor belleza. No se pretende perjudicar al alma con lo deforme del cuerpo, sino adornar el cuerpo con la belleza del alma». Plutarco afirma que lo feo físico es en sí bello, cuando va unido a la belleza moral. Y por consiguiente, negado el concepto de feo, lo feo incluso es preferido aunque sea de una manera polémica.

El problema de lo feo contribuyó al reconocimiento de que el valor artístico de una obra no reside en su contenido. Ciertamente, este paso, bastante importante en lo referente al concepto de arte, fue llevado a cabo por el epicureísta Filodemo (siglo I a. C.), que contiene asimismo, un comentario sobre el arte figurativo: «Al igual que en las artes manuales no consideramos inferior a quien, basándose en el tema de otro artífice, lo elabora con gran belleza, lo mismo sucede con el poeta, si toma de otro la materia bruta e innata, y la aplica a su propia producción, no por ello lo consideramos peor». Con lo cual, no sólo se afirma la independencia del arte con respecto al contenido, sino también la distinción entre la invención del motivo y la creación artística.

Los principios de la racionalidad y de la belleza geométrica pedían del artista una perfecta realización. Según Plutarco, Zeuxis decía que una ejecución rápida y fácil no dota a una obra de una calidad durable; no le comunica aquella belleza perfecta que se debe tan sólo a un cuidadoso tratamiento. Pero cuando la perfección técnica se convirtió en facilidad técnica, entonces la delicadeza de Apeles comprendió que era necesario saber levantar a tiempo la mano de la pintura, que hacía falta comprender la palabra *suficiente*, como más tarde dijo Cicerón. De ahí a la modificación del concepto de acabado en pintura, el paso es corto. Los antiguos entendidos debieron de darse cuenta de que los esbozos eran lo que mostraba el alma del artista de una manera más directa, más espontánea e íntima, y menos dirigida al público. Pruebas de este estado de ánimo nos la suministra Plinio de una forma accidental y distraída; sin embargo parecen adecuadas:

> Lo que es curioso y digno de saberse, es que se admira menos las producciones acabadas de los artistas, que sus últimas obras, que han dejado inconclusas, como la Venus de Apeles. En estas últimas se observa el esbozo dejado y el pensamiento mismo del artista; el dolor acentúa la belleza del trabajo, y se lamenta que la muerte haya frenado a la mano en la ejecución de semejante obra.

Las antinomias racional e irracional, bello y feo, acabado y no acabado, presuponen, en las discusiones de pintura, la antinomia forma y color. No se pretende decir que ésta sea una necesidad propia de la naturaleza de la forma y del color, es decir, la de construir una antinomia y de corresponder a las citadas antinomias; ciertamente, así es como la entendieron los griegos y los romanos, no la concibieron de este modo los medievales, y los artistas del renacimiento y del neoclasicismo la volvieron a entender como aquéllos. ¿Cuáles son las condiciones en las que aflora dicha antinomia? La racionalización de lo bello se basaba en las proporciones matemáticas de la forma. Sin embargo, a nadie se le pasaba por la cabeza poner como medida de perfección una luz o un color, para imponerlo en cualquier pintura o edificio arquitectónico, del mismo modo que se impuso la proporción humana a la forma de las imágenes o de las columnas. Es decir, se inventó el canon de las proporciones de la forma humana, y no un canon de la armonía de los colores. Las proporciones fueron dictadas cual leyes, que era preciso observar aun cuando se eludían; la armonía, por el contrario, se dejó a la libre voluntad del artista. Ahora bien, los antiguos, puesto que consideraban la belleza como algo racional debían admitir que tan sólo la forma racionalizada era capaz de expresar la belleza. La antítesis de lo bello es lo feo; y se sabía, pues ya Platón lo admitía explícitamente, que los colores eran bellos en sí mismos. Su belleza, no obstante, tenía que subordinarse a la de la forma, que no tan sólo era bella, sino de una belleza racional absoluta. Si no ocurre así, es decir, si los colores dominan la forma, aparece el gusto bárbaro, lo feo.

Aristóteles, en la *Poética*, para explicar que el elemento principal de la tragedia, su alma, es el mito y que los caracteres de los personajes se hallan en segundo lugar, recurre a la comparación siguiente: «Algo similar ocurre también en la pintura: si uno pintarrajeara, aunque fuera con los más bellos colores, una tela, sin haber realizado previamente un dibujo de lo que va a pintar, esta no agradaría, sería lo mismo que si se resiguiera de blanco los contornos de una figura». Filostrato hace suyo este concepto y pretende demostrar su exactitud mediante un ejemplo: «Aun cuando usemos únicamente el color blanco para pintar a un hindú, continuará siendo negro: chata la nariz, el rizado pelo, los sobresalidos pómulos y una determinada expresión en los ojos, todos estos factores ennegrecen los rasgos que se ven blancos y, para quien tenga buen ojo, representan un hindú». Por tanto, se trata de un interés cognoscitivo de tipo intelectual y no estético. Sin embargo, es necesario ver la relación existente entre el carácter racionalista de la estética de la antigüedad y la preferencia por la forma plástica en el gusto antiguo.

El arte, a pesar de todo, iba adquiriendo un interés cada vez mayor por el color. En el siglo I d. C. Dionisio de Halicarnaso observaba de un modo objetivo:

2. El Medioevo

La situación de la crítica de arte en la Edad Media

No existe en la Edad Media una caracterización de artistas y obras de arte como la que supo llevar a cabo la antigüedad clásica y no volverá a aparecer, aunque tímidamente, hasta la Florencia del siglo XIV. Por consiguiente, parece ser que durante un período de diez siglos la crítica haya callado; y aun cuando poseemos testimonios de discusiones a propósito de obras de arte, la sumisión de las mentes humanas a lo universal, a Dios y a su suprema belleza, condujo a que se desinteresaran por las cosas terrenas, entre las cuales se encuentran las obras de arte y las personalidades de los artistas. Por otro lado, el medievo heredó de la edad clásica la concepción intelectualista, la reducción de toda actividad espiritual a la razón y, en cierta manera, la potenció, como demuestra el hecho de pretender racionalizar hasta el mismo proceso místico. Por tanto, deberíamos esperar que en una época tan impregnada de teología logística, el arte no haya tenido terreno favorable para su florecimiento. Sin embargo, quien recuerde los monumentos de arte bizantino, románico o gótico se dará cuenta que la Edad Media ha sido uno de los períodos más gloriosos para el arte. Obsérvese, asimismo, que las obras maestras en arquitectura, escultura y pintura poseen unos principios esencialmente diferentes a los que habían regido la actividad artística en la antigüedad clásica. Dichas obras, por tanto, no tan sólo tienen importancia como obras de arte, sino en tanto que testimonio de los principios artísticos en boga.

Tales principios no hallaron, empero, una forma adecuada. Para el medioevo, el principio de la autonomía del arte no posee casi ningún valor, lo cual supone, sin duda alguna, un menoscabo con respecto a la antigüedad clásica. En lo referente a los problemas de gusto, son rápidamente dejados aparte, como resultado de la decadencia de la cultura en general. En el renacimiento italiano volveremos a encontrarnos con un nuevo arte que surge unido a una nueva conciencia teórica, cual de un mismo tronco.

La Edad Media, en lugar de una teoría de arte, nos ofrece: esbozos de estética mística, tratados de óptica, algún que otro inventario iconográfico, es decir, las indicaciones de los modelos a imitar, y algunos prontuarios técnicos. Nada, por consiguiente, que pueda constituir ni una teoría de arte, ni una crítica de arte.

En contra de todos estos elementos de carácter negativo, se levanta una nueva fuerza, positiva e iluminadora, es decir, la nueva concepción espiritual del mundo. En el ámbito de la historia, el concepto naturalista del hombre, propio de la antigüedad, fue sustituido, en la Edad Media, por la concepción del nuevo valor espiritual; y la idea de Providencia apartó los conceptos de destino y azar. Y aun cuando no se reconocía la inmanencia de Dios en cada una de las obras de arte, toda actividad humana fue concebida en función de Dios y, por consiguiente, el arte, como las demás actividades, recibió una influencia directa de esta espiritualización universal. Por deseo de universalidad y desdeño para con el individuo, el pensamiento medieval redujo este último a anónimo instrumento de exaltación religiosa. Sin embargo, era éste un camino, aunque retorcido, para que el individuo alcanzase a Dios.

En semejante atmósfera de exaltación religiosa, universal y anónima, el artista, habiendo perdido todo control del arte, podía verter libremente toda su fantasía. Cometía bastantes más fallos de gusto que los artistas de la antigüedad clásica, empero, poseía una libertad creativa mucho mayor.

Los escritos de arte, por no tener, no tenían ni el mérito de sugerir ideas concretas, ni el defecto de limitar la libertad creativa a través de los esquemas teóricos. Los principios de óptica, al igual que los modelos iconográficos y los prontuarios técnicos, informaban a los artistas sobre la parte práctica de su actividad, mediante ejemplos e indicando la procedencia de los materiales, y cosas similares. Las sugerencias procedentes de éstos que podían influir en el arte eran

esporádicas y, a menudo, de poca importancia. Incluso el concepto de imitación de la naturaleza fue abolido o casi, de modo que ningún freno podía venir dado por el hecho de ajustarse al conocimiento objetivo de la realidad.

En compensación, el pensamiento medieval ofreció al artista una nueva fe en el órgano de la fantasía para alcanzar a Dios, al margen de todo tipo de conocimiento de la realidad, con lo cual, el arte fue obligado a encontrar en sí mismo, fuera de las influencias de la naturaleza, sus propias reglas.

De manera que los escritos medievales, pese a estar sólo indirectamente relacionados con el arte, pueden servirnos para entender de qué manera la pausa que ellos representan, en lo referente al trabajo crítico iniciado por la antigüedad, haya posibilitado que nos librásemos de las cualidades fantásticas, y haya potenciado, en tanto que antítesis, las síntesis sucesivas de razón y fantasía, de las cuales surgirá la crítica de arte.

Las ideas de Plotino, san Agustín y santo Tomás

El principio de *emanación*, de origen oriental, permitió a Plotino (203-270 d. C.) la superación del concepto de *imitación*. El objeto material se convierte en bello tan sólo «en tanto que participa del pensamiento que procede de la divinidad». La fantasía tiene asignada la función de representar las sensaciones, constituye una experiencia sensible, y por encima de ella se halla la *facultad de contemplación*, que constituye la actividad mística. El acto de fantasía, si bien inferior al pensamiento, es superior al mero hecho de copiar una forma como hace la naturaleza. Esta no posee fantasía, no tiene capacidad creativa, porque no tiene capacidad alguna de concebir la idea. El arte, por consiguiente, debe trascender a la naturaleza. He aquí, pues, la idea que no recibirá un posterior desarrollo dentro del pensamiento estético hasta finales del siglo XVIII, y que, sin embargo, ha condicionado todo el arte de la Edad Media. En efecto, es en este apartarse de la naturaleza donde reside la base de todo el arte medieval. Es este trascender de la naturaleza lo que convierte a Plotino en el iniciador de una nueva época en la historia de la estética, que lo distingue de la filosofía clásica, y que hace de él el máximo precursor del arte medieval.

En sus observaciones sobre la escultura nos dice:

> Imagínate que tienes ante ti dos trozos de mármol, el uno sin forma, es decir, no trabajado, y el otro, por el contrario, esculpido, esto es, convertido en una estatua que representa una imagen divina o humana. Si es divina, sea la estatua de alguna gracia o musa; si humana, que no sea el retrato de un solo hombre, sino de algo en donde se reúnan distintos tipos de bellezas. El mármol, pues, que por obra del arte ha obtenido la belleza de la forma, en seguida se nos presentará como bello, no por el hecho de que sea mármol, puesto que si así fuese también el otro trozo de mármol nos parecería bello, sino precisamente porque posee una forma producida por el arte. La materia, en efecto, no poseía dicha forma, la cual, antes de que se proyectara en el mármol, se hallaba ya en la mente del autor, y residía en el artífice no por el hecho de que éste poseyera ojos y manos, sino por estar impregnado de arte. En realidad, en el arte había una belleza mucho mayor que ésta,

puesto que en el tránsito del arte mismo y del autor a la materia se pierde una parte de belleza. No es cierto que los artistas se limiten simplemente a imitar lo que ven con los ojos, «sino que recurren a las mismas razones que conforman la naturaleza y mediante las cuales opera, además de que crean multitud de razones propias y mejoran otras en las que la perfección falta, para que así reciban una mayor belleza». El artista, por consiguiente, transforma la materia, que constituye lo feo, de una manera racional. Todo cuanto representa de forma sensible las razones eternas del mundo tiene pleno derecho a ser denominado bello. Ya Crisipo había dicho: la belleza es propia del universo y no tan sólo del hombre. Plotino se opone a identificar la belleza con las proporciones, porque dichas proporciones corresponden al hombre, o, mejor, al cuerpo humano, y la belleza es espiritual. La belleza es compleja. Existe una belleza simple, la del color, porque consiste en la victoria de la luz sobre las tinieblas.

Desasida de la materia, el alma tiende hacia la belleza suprema, que constituye, asimismo, el supremo bien, Dios, a través de un proceso místico que, al decir de Plotino, es la *intuición*. Tal es el camino de la contemplación, que se opone al razonamiento, y donde sujeto y objeto se identifican. No se observa lo exterior, sino lo interior. El ojo no ve el Sol, si antes no ha concebido su forma. El alma no acepta la belleza, si antes no se ha convertido ella misma en bella. El proceso místico termina en la visión, que todo lo une y lo simplifica: el *éxtasis*. De lo que se deduce que la actividad artística constituye un acto racional que tiene como objetivo al-

canzar el conocimiento de Dios; su proceso, sin embargo, es intuitivo, imaginativo. El mundo finito del período clásico se sustituye aquí por el mundo infinito de la edad moderna, y si bien esto puede resultar aún un tanto caótico, incide de todas maneras en la nueva conciencia de la espiritualidad del arte.

Los místicos, por su aceptación pasiva de los hechos, no podían construir una teoría de la fantasía en tanto que poder de visión. Por consiguiente, se tuvieron que limitar a reconocer el valor espiritual de las visiones, sin definir el proceso humano seguido. Los pensadores paleocristianos, sin embargo, se interesaron por el problema de la fantasía, y admitieron en ella un doble carácter: sensible y suprasensible.

Según Sinesio (378-430) «la función de la fantasía es la de conocer el mundo de la realidad suprasensible con las formas propias del bajo mundo de la experiencia sensible». San Agustín (354-430) fue más que ningún otro, el que dio un mayor empuje al concepto de fantasía, en tanto que imagen creativa, ligada a la libertad del querer. Las creaciones de la imaginación son obras de la vista interior y producen una síntesis autónoma de las experiencias de los sentidos. La visión espiritual —o de la imaginación— es una especie de mediadora de la visión corpórea y la visión intelectual. Todo esto, por consiguiente, va bastante más allá del análisis psicológico de Aristóteles. San Agustín, en tanto que moralista, admite que la imaginación puede llevar a la salvación o a la perdición.

En relación con la cuestión de lo bello, san Agustín se da cuenta de lo relativo del problema. Lo feo no es tan sólo falta de forma, sino también un menor grado de belleza: concepto este que, como por otro lado el anterior concepto de sublime, conduce una vez más a la realidad de la obra de arte, al margen de la belleza absoluta. Igualmente entre las cualidades de la belleza, además de la igualdad, la graduación, la variedad y la distinción, él juzga el contraste. Si en un cuadro el color negro se encuentra en el lugar que le corresponde, el cuadro será bello aunque el color negro no lo sea, al igual que el universo es bello aún a pesar de haber pecadores, los cuales de por sí son feos. La belleza sin embargo, posee una cierta relatividad: en comparación con el hombre, el mono es feo. No obstante, el mono tiene su propio ritmo, la igualdad de los miembros, la concordancia entre las partes, etc. La belleza de los monos disminuiría si su cuerpo fuese alterado. La belleza existe hasta que permanece la naturaleza de las cosas. He aquí, pues, la extensión infinita del mundo de la inspiración artística y, al mismo tiempo, la trascendencia de la naturaleza, aun la de un mono, mediante el conocimiento de lo divino.

Tal trascendencia hallaba su forma racionalista en el concepto de alegoría. Esta nace a partir de la distinción existente entre el significado literal de la palabra y lo que designa dentro del ámbito del espíritu: por ejemplo, cordero y Cristo. De este modo, la forma se desvanece, y el valor de la imagen reside en la idea que aquélla representa, es decir, en Cristo y no en la forma en que es representado. Es por esta razón que la imagen fue a menudo considerada como la escritura de los *iletrados*, un sucedáneo de naturaleza inferior.

Por el contrario, san Agustín cuando juzga la obra de arte no recurre al racionalismo. El juicio directo corresponde a los sentidos; existe además el juicio de la razón que juzga según las leyes de la belleza (número, relación, igualdad, unidad) que provienen de Dios. Sin embargo, no se puede demostrar que las leyes tengan razón. Con lo cual se bosqueja la antinomia entre la no demostrabilidad y la pretensión de universalidad por parte de los juicios emitidos por el gusto, que más tarde Kant explicitará.

San Agustín, finalmente, de las artes no prefiere la pintura y la escultura, sino la música y la arquitectura. De todas las artes figurativas, la arquitectura es la más abstracta de las imitaciones de la naturaleza: la preferencia agustiniana es, por consiguiente, consecuente, y gozó de gran difusión en la Edad Media: a ella se deben el gran florecimiento de la arquitectura románica y gótica. A san Agustín le gusta más una rigurosa armonía entre las partes, la igualdad de los ventanales, y una medida arquitectónica racional; no sentía aún la necesidad de librarse de la razón matemática, liberación que supuso la gloria de los arquitectos medievales. Una diferencia con respecto al gusto clásico se halla, sin embargo, en la consideración de las ventanas en tanto que valor artístico de la arquitectura (Aristóteles, por el contrario, se ocupa de la columna); en la concepción del espacio como elemento en sí emancipado y de los intervalos unidos rítmicamente, en contra de los elementos cerrados y finitos preferidos por el gusto clásico.

Para volver a encontrar nuevas sugerencias que posean algún valor dentro de la historia del pensamiento estético, y no únicamente de la cultura, es necesario dar un salto hasta el siglo XIII y, sobre todo, hasta santo Tomás. Este

considera la fantasía y la imaginación como depósito de las formas recibidas por los sentidos. Reconoce el valor racional de los dos sentidos superiores: la vista, y el oído, ambos constituyen una fuente de conocimiento, por vía de la asimilación, a través de la forma. La vida contemplativa constituye un acto de la razón: la razón, por consiguiente, es un conocimiento de tipo intuitivo. Santo Tomás alaba el valor de los sentidos. Los sentidos gozan de las proporciones, porque éstas son semejantes a las que los sentidos poseen dentro de sí. Es decir, nosotros sentimos las relaciones objetivas igual que si estuvieran dentro de nosotros. En este sentido, santo Tomás anticipa la teoría de la *Einfühlung*. En fin, tanto lo bueno como lo bello son deseables. Lo bueno place de una forma directa al deseo; lo bello le da placer por su interés cognoscitivo. La pasión viene aplacada en lo bello mediante el goce de la imagen, su fuerza, sin embargo, depende del sujeto, de la imagen cognoscitiva creada por el sujeto.

Ideas todas estas, que tienen valor en tanto que anticipaciones, más o menos importantes; no obstante, no constituyen ninguna estética dado que no fueron aplicadas al arte. La arquitectura, la pintura y la escultura siguen siendo concebidas bajo su aspecto práctico, y de oficio. Como es natural, cuando se hablaba de la función estética del color negro en un determinado cuadro o del ritmo espacial en un edificio, pintura y arquitectura no eran consideradas como oficios. De tales constataciones, sin embargo, no se sacaba ninguna consecuencia, y la pintura seguía siendo considerada del mismo modo que el oficio de hacer barcas.

El adorno y artificio. Enciclopedias y tratados de óptica.

La *teoría de la ornamentación*, de los libros de retórica y de poética, es decir, del estilo en cuanto tal, distinto de su contenido simbólico, pasó al terreno del arte. Dicha teoría tuvo mucha importancia para la crítica medieval. En efecto, la teoría de la ornamentación fue el resultado de haber mirado la obra de arte bajo el punto de vista del artificio humano. Libre del prejuicio de la imitación de la naturaleza, y no viendo otro tipo de relación entre naturaleza y arte, que no fuese la imitación, al crítico sólo le quedaba por considerar el artificio de la ornamentación.

Isidoro de Sevilla (siglo VIII) trata de una manera típica las artes figurativas en sus *Libri etymologiarum*, que constituyeron una enciclopedia a menudo repetida, hasta el siglo XIII, por ejemplo, por Vicente de Beauvais. El libro XIX de san Isidoro trata de las naves, los edificios y los vestidos. Los edificios se dividen en tres partes: la *dispositio*, es decir, la planta, la *constructio*, o sea la elevación de las paredes, y la *venustas*. Por consiguiente, es en la última parte, en la *venustas*, donde reside para él el aspecto artístico de la arquitectura: «*Venustas* es lo que se añade a los edificios para adornarlos y enriquecerlos, lo cual se efectúa mediante los techos dorados, las preciosas incrustaciones marmóreas, las pinturas coloreadas, etc.» Todo el valor de esta definición nos viene dado por comparación con la de Vitruvio, que hace consistir la belleza en las proporciones. Resulta evidente que la concepción de Vitruvio es bastante más civil y culta. Sin embargo, es suficiente con que pensemos en lo admirablemente que encaja la definición de san Isidoro con los mosaicos bizantinos, para observar que no siempre la falta de civilización y de cultura imposibilitan la existencia del arte o la conciencia de éste. La enciclopedia de Isidoro de Sevilla ignora la escultura y se limita a considerar los adornos de estuco en relieve o las pinturas, para las cuales ofrece determinadas fórmulas de colores.

Desde las memorias de los siglos VII-IX acerca de los dones de los papas o de los obispos ravenenses, pasando por los epígrafes de los mosaicos, hasta las memorias de Suger sobre la obra completa de Saint Denis en el siglo XII, la luz, el oro, la plata y las gemas constituyen los símbolos del valor artístico. Una típica expresión de esta particular manera de ver y sentir nos la da la descripción de Santa Sofía de Constantinopla, realizada por Paolo Silenziario en el año 563:

> La cavidad del ábside es como un pavo real con plumas de cientos de pupilas. Del inmenso oro de la cúpula se desprende un resplandor tal que hace abatir la vista: constituye una fastuosidad a la vez bárbara y latina. El altar es de oro, apoyado sobre la columna que se apoya en una de las bases de oro; la áurea superficie es únicamente interrumpida por espléndidas gemas. Por la tarde el templo refleja una luz tan fuerte sobre las casas, que se diría si no es un sol nocturno. La noche espléndida sonríe cual el día, y parece convertirse ella misma en rosetón. El navegante no tiene necesidad de otro faro, le basta con mirar la luz del templo.

Otra de las fuentes para el conocimiento de la belleza y las artes figurativas es el tratado de óptica de Witelo, un

polaco amigo de santo Tomás. Desde un punto de vista científico, el de Witelo tiene menos valor que el del árabe Alhazen, del que en gran parte depende. Witelo, sin embargo, se interesa por el arte y por la belleza. Y afirma: «las cosas artificiosas parecen más bellas que las naturales», relacionándose así tanto con Plotino como con Isidoro de Sevilla, y oponiéndose al naturalismo antiguo. Tal afirmación va unida a otra: «los ojos almendrados [en forma de almendra] son más bellos que los redondos», en donde se advierte un ideal de gusto, separado completamente de la realidad natural, que tiene origen en el amor por Oriente, extraído del arte gótico, e impuesto por éste a la naturaleza del ojo. Se trata de un fenómeno típico de arte que crea la naturaleza, el cénit del espiritualismo artístico. También Witelo adora la luz según la tradición neoplatónica; y observa que la naturaleza del color reside en los colores brillantes porque difunden su luz, y la oscuridad es bella sólo porque hace resaltar la luz. Al hablar acerca de la relación entre distancia y belleza, afirma que la «distancia es belleza, porque lima las asperezas. No obstante, si en las formas hay aspectos pequeños y sutiles, y líneas decorosas para la ordenación de las partes, la belleza está en la proximidad. Y si miras de lejos pinturas pequeñas, en cuya perfección reside todo su valor, te parecerán feas». Con lo cual parece entreverse un problema, el de la óptima distancia desde la cual contemplar un cuadro, problema que no será desarrollado hasta el siglo XIX, donde la relación entre el estilo del cuadro y la manera de mirarlo es comprendida felizmente.

La ciencia servía a los artistas ya no en tanto que sistema para interpretar la realidad externa, sino como abreviación sistemática del trabajo. La teoría de las proporciones, desmarcándose del carácter antropomórfico que poseía para Vitruvio, sugería la reducción de las imágenes al más simple de los esquemas, sin otra preocupación que la objetividad del cuerpo humano. El típico ejemplo lo constituye el *Livre de portraiture*, de Villard de Honnecourt (siglo XIII), el cual es plenamente consciente de sugerir una «manière pour légèrement ouvrier», cuando ofrece un sistema de triángulos, cuadrados o segmentos de círculo para representar la imagen ya sea en movimiento ya estática. El arquitecto es quien enseña el dibujo de la figura humana a partir de lo abstracto. Constituye la inserción de la forma abstracta de la arquitectura en la forma concreta del hombre.

Los recetarios. Teófilo. Dionisio de Fourna

Entre los más antiguos tratadistas medievales encontramos al llamado Heraclio, enaltecedor de Roma y deseoso de hallar el secreto del arte romano. ¿En qué consiste, sin embargo, tal secreto? En la manera mediante la cual los romanos habían llegado a hacer incisiones de oro en el vidrio de algunos frescos para hacerlos brillar. El que ofrece el más amplio tratado enciclopédico de noticias técnicas, y comenta con sus análisis obras artísticas de Grecia, Italia, Francia, Alemania y hasta de los países árabes, es el padre Teófilo del siglo XII. El programa de su libro es el siguiente:

> El arte se aprende poco a poco, y parte a parte. Para la pintura es fundamental la composición de los colores, y luego pon atención en su mezcla. Preocúpate de esto, y sé exacto hasta el extremo, porque obrando así lo que pintarás resultará libremente adornado y espontáneamente creado. En lo sucesivo la práctica del arte te será facilitada por la experiencia de muchos artífices de talento.

He aquí una descripción bastante vaga, aunque suficiente para representarnos al pintor de la época románica. Su preocupación central es la composición y la mezcla de los colores. Teófilo no habla del dibujo, éste no constituye ninguna dificultad porque no es ningún tormento. Se aprende a dibujar en base a la experiencia de los artífices de talento, es decir, copiando sus modelos. Teófilo no habla en absoluto de imitar la naturaleza. Lo único importante es mezclar bien los colores dentro de los contornos, para conseguir que el efecto sea de una ornamentación libre y como si hubiese surgido de forma espontánea. No se sabría hablar con mayor ingenuidad del punto central del arte románico: todo parece convencional, no obstante, la ejecución es tan apasionada, fervorosa, y llena de fe que de la convencionalidad emana una infinita libertad creativa.

Teófilo no habla de los pintores, sino sólo de la casa de Dios. Tampoco se ocupa de la historia de la pintura: se limita a recordar que el arte ha surgido del oficio, al que se ha visto forzado Adán después de ser expulsado del paraíso terrenal. El artista, entre el puro oficio —la mezcla de los colores— y la imagen de Dios, según Teófilo, no pasa por ningún eslabón: no conoce la naturaleza ni las proporciones, ni los esquemas de la humana razón. La individualidad del artista queda anulada en la casa de Dios a través de un proceso místico. Teófilo imagina así la obra acabada:

Adornando los techos y las paredes con distintas obras y con colores diferentes has, en cierto modo, expuesto el Paraíso de Dios lleno de innumerables flores, ante los ojos de los fieles. Has conseguido alabar al Creador en la creación y mostrar al Dios admirable en su misma obra. Al primer momento el ojo humano no sabe dónde posarse; si se dirige a los techos los encuentra floridos como tejidos brillantes; si observa las paredes, es una especie de jardín; si es cegado por las olas de la luz que entran por las ventanas, admira la inapreciable belleza de vidrio y la variedad del más precioso trabajo. Si el alma fiel observa el espectáculo de la Pasión del Salvador representada en la pintura, entonces se le invade el corazón de piedad.

Aquí aparece el dibujo (*liniamenta*) usado para infundir piedad, en tanto que expresión psicológica. Sin embargo, cuando se trata de alabar al Creador en las criaturas y contemplar el Paraíso, los colores y las luces son suficientes. Es decir, Teófilo, ingenuamente y sin una clara conciencia, asigna una tarea moral a la representación formal; y un valor de mística contemplación al color y a la luz. Por consiguiente, también la pintura, cuando no posee ningún fin determinado por la oratoria religiosa, cuando constituye tan sólo belleza de color y luz, se coloca en la misma situación que la arquitectura, esto es, se convierte en un objeto de contemplación, sin ser al mismo tiempo una representación. No es necesario insistir: está claro que esto representa un descubrimiento crítico que se emparenta con el arte medieval, aunque posee un poder eterno, y particularmente vivo en la conciencia del arte moderno.

Por otro lado sería un error pensar que, por su sumisión a Dios, el artista medieval tuviese que pasar por alto su originalidad. Anonymus Bernensis (siglo XIII) en el *De Clarea* afirma:

Un artista no considera importante su obra si no demuestra o intenta ir, mediante la fuerza del propio ingenio, un poco más allá al menos de lo que él ha aprendido de los otros. En efecto, todo arte es creado y entendido por la necesidad de conocimiento que el hombre posee, puesto que Dios, en virtud del cual las cosas existen, ha dotado a los hombres de la capacidad de saber.

Nos hallamos ante un nivel bastante alto de pensamiento. Fuera del arte románico el nivel desciende. En la *Guía de la Pintura* del monje Dionisio de Fourna del Monte Athos, obra del siglo XVIII, pero que sin embargo contiene elementos de una tradición más antigua, y que, mejor que ningún otro escrito, nos muestra la tradición de las normas escolásticas del arte bizantino, no se observa, a lo largo del recetario, ninguna intuición crítica. Es cierto, el autor dice que pretende explicar las medidas y los caracteres de las figuras, sin embargo no mantiene el propósito y se limita a ofrecer recetas de colores y un prontuario iconográfico. Dado el carácter didáctico-moral asignado a las pinturas en la Iglesia, era natural que éstas debieran ceñirse no sólo al dogma general de la Iglesia, sino también, para evitar errores, a un especial dogma iconográfico. La guía de la pintura, por ejemplo, quiere que la creación de Adán se represente de la siguiente manera: «Adán, joven, imberbe, erguido y desnudo. El Padre Eterno delante de él rodeado de luces brillantes, lo sostiene con la mano izquierda. El espacio que les rodea está lleno de árboles y diferentes animales. En lo alto, el cielo con el Sol y la Luna». El dogma iconográfico poseía, por consiguiente, un fin práctico y cultural, sin ninguna relación con el arte. El artista podía obedecerlo porque su libertad artística se hallaba en otro lugar, en la «libre ornamentación», como decía Teófilo. Es sólo a partir del Renacimiento que la iconografía tradicional será modificada, alcanzando una ventajosa libertad para el arte y perjudicial para la iglesia; tal es así, que la Contrarreforma tuvo que correr a enmendar y reconstruir un dogma iconográfico. En la guía práctica del Monte Athos hay, asimismo, una referencia a la lucha iconoclasta, con la justificación alegórica de la imagen. «No decimos que esta o aquella representación pictórica sea Cristo o la Virgen; sino que cuando veneramos una imagen, estamos adorando al prototipo que la imagen representa». Nada de esto se encuentra en Teófilo, dado que Occidente había recibido muy poca influencia del fervor iconoclasta, y lo que allí podía haber de desconfianza para con la imagen, por temor al fetiche, también en Occidente, por ejemplo, en san Agustín, halló su solución en la contemplación de la imagen abstracta de la representación, y fue, por consiguiente, una solución artística.

La nueva conciencia del arte en la Florencia del siglo XIV. Dante, Boccaccio, Petrarca, Filippo Villani, Cennini

Dante Alighieri en poesía y Giotto en pintura han clausurado toda una época de la historia y han abierto otra. Y también, la historia de la crítica de arte debe tenerlos en cuenta: a Giotto porque ha inspirado nuevas ideas a los es-

critores; a Dante porque sus ideas sobre el arte, aún moviéndose en el mundo tradicional, han apuntado nuevas exigencias.

Es sabido, por ejemplo, que los famosos versos

> ...Io mi son un che quando
> amor m'ispira, noto; e a quel modo
> che detta dentro, vo significando,[1]

no significan que Dante quiera decir que está poetizando mediante una inspiración inmediata, en oposición a los poetas convencionales; más bien significan que a través del *dolce stil novo* Dante se inspira en un amor tanto sensible como suprasensible, que pasa de la fantasía a la contemplación mística. La imagen poética, no obstante, por su inmediatez con respecto a la vida y por su mismo carácter eterno, va más allá de las contingentes opiniones del *dolce stil novo.* La identidad de lo sensible y lo místico en la palabra *amor* no constituye tan sólo un hallazgo poético, sino que es, también, un concepto poético, y un principio artístico. A través de la *Divina Comedia* se observa el desarrollo de la fantasía que, toda llena de imágenes visibles y audibles y de experiencias de los sentidos y pasiones en el *Infierno,* se convierte en el símbolo de místicas visiones a partir del canto XIX del *Purgatorio* en adelante, y en todo el *Paraíso* hasta que, al llegar a la visión de la Trinidad, la luz se hace demasiado intensa y la fantasía se aminora.

> All'alta fantasia qui mancó possa[2]

La fantasía, en efecto, no representa para Dante tan sólo un acogimiento de la visión mística, sino que es potencia (*possa*) para expresarla. Esta potencia se ve aminorada ante Dios mismo, y no en todos los grados (virtudes simbolizadas en mujeres o santos de la historia) que constituyen la realidad del poeta. Por consiguiente, en Dante no encontramos un nuevo concepto de fantasía, aunque sí una nueva fe en la fuerza de la fantasía en tanto que actividad sensible y humana. Y es ésta la fe que anuncia la época renacentista.

1. Yo soy uno que cuando
amor me inspira, atiendo, y escribo
lo que en mi interior él me va dictando *(N. de T.).*
2. Aquí mi alta fantasía fue ya impotente *(N. del T.).*

El primer efecto de semejante actitud es el rechazo de la ornamentación. Desde el siglo XII, san Bernardo había arremetido contra el lujo de las iglesias, contra el oro y los adornos de los escultores y sus fantasías formadas de bestias y monstruos. «Por doquier aparece una tal y tan extraña variedad de formas, que se prefiere leer los mármoles que los códigos y ocupar el día entero en admirar cada una de estas cosas, antes que meditar acerca de las leyes del Señor». Con lo cual obtenemos la prueba del placer que sentían los monjes al contemplar la escultura románica y al mismo tiempo se pretende evitar ese placer por razones de tipo religioso. Sin embargo, correspondería a Dante el oponerse, por una exigencia de tipo artístico, al exceso de ornamentación medieval. «Y es bella forma retórica, cuando desde afuera parece afearse, mientras que por dentro se embellece verdaderamente». Lo que constituye el anuncio de una nueva era caracterizada por el rigor artístico y la concentración espiritual.

Bocaccio indica —al hablar de Giotto, en un párrafo en el que retoma de la antigüedad clásica el concepto de imitación de la naturaleza y el de entendidos del arte que, según Quintiliano, comprenden las razones del arte, mientras que los incultos sólo sienten el deleite— en qué carácter de la pintura reside el aparente embellecimiento, que era además una profundización de la belleza. Dice que Giotto ha «desenterrado aquel arte, que durante muchos siglos bajo los errores de algunos, que en su pintura tendían más a deleitar los ojos de los ignorantes que a complacer el intelecto de los sabios, había estado sepultado». Constituye la oposición al mosaico bizantino, todo lleno de luces relucientes como gemas y de deslumbrante oro; nada que requiera el servicio de la razón, y sí, en cambio, la fruición de los ojos inundados de luz, en nombre de la pintura de Giotto, que encierra el espíritu dentro de cuerpos limitados y sólidos e incita a la reflexión acerca de la naturaleza humana y sus actos a aquellos que poseen suficiente capacidad, es decir, a los «sabios».

Han pasado apenas veinte años de la muerte de Giotto, y Boccaccio posee una lúcida conciencia de la era artística que él está abriendo. Su juicio es a la vez crítico e histórico; desde hace diez siglos no se formulaba un juicio con ambos valores. La obra de aquella civilización italiana que tenía como tarea cerrar la Edad Media y abrir las puertas a la nueva era, acaba asimismo con la escisión entre la tradición estética, el repertorio iconográfico y el recetario técnico. Dante habla de Cimabue y Giotto. Después de él Petrarca, Boccac-

cio, Sacchetti, Filippo Villani y Cennini escriben sobre el arte toscano de su tiempo: de éste extraen las bases para dotarse de un criterio de juicio artístico: ora lo alaban, ora temen por su suerte, ora pretenden formular sus leyes, ora desean transmitir a las generaciones posteriores los nombres de los artistas cual glorias de su ciudad. De esta manera se traza un puente entre el arte figurativo y la cultura literaria de tendencia clásica y erudita. Los principios entresacados de los antiguos escritores son puestos en relación con las experiencias cotidianas del arte. De ahí resulta que el principio teórico es forzado a una aplicación sobre la realidad viviente del arte, a concretarse en un juicio. Por otra parte, los artistas contemporáneos son comparados, cual diapasón, a los artistas de la antigüedad; y de dicha confrontación surge el primer esbozo de historia no sólo de los artistas, sino también de las épocas histórico-artísticas.

Petrarca fue el primer personaje que se propuso llevar a cabo un tratado de las artes figurativas que no fuese un prontuario; sin embargo, por los pocos fragmentos que poseemos de tal intento, podemos afirmar que lo que él pretendía era dotar de una nueva sensibilidad moral a las informaciones y a las ideas recogidas por Plinio. Petrarca, en la *Lettera ai posteri* [carta a los venideros], toma una actitud de rechazo para con su época y de alabanza exclusiva con respecto a lo antiguo, iniciando así una cuestión que posteriormente se convertiría en la *Querelle des anciens et des modernes.* Los pintores contemporáneos se creen superiores a los antiguos, pero no actúan igual los escultores, los cuales no se atreven a tanto. Petrarca cree que la escultura es un arte más vivaz y más próximo a la naturaleza que la pintura. He aquí uno de los puntos que será más tarde divulgado ampliamente: superioridad material y naturalista de la escultura frente a la superioridad artificial y espiritual de la pintura. También él es un enamorado de la pintura de Simone Martini, amigo suyo, le compara con Virgilio, le considera superior a Zeuxis e imagina su ascensión al paraíso por haber podido pintar el rostro divino de Laura. Todo esto no es sino un eco de antiguas ideas sobre Fidias, que ya hemos citado.

Filippo Villani escribió en 1381-1382, un libro en honor a su ciudad natal, Florencia, y entre los hombres que cita existen algunos pintores. Las suyas son, por consiguiente, las primeras «vidas de artistas» conocidas después de la edad antigua. Dicho escritor siente la necesidad de justificar su tratado acerca de los pintores florentinos ante los hombres de

ciencia y los otros pintores. Hace referencia al ejemplo de los historiadores antiguos y también al mito de Prometeo, que interpreta como una alegoría de la fuerza creativa. Elevado ingenio, memoria excepcional y habilidad son las virtudes propias del artista. Plinio había dicho ya que entre los griegos la pintura era considerada como perteneciente al primer nivel de entre las artes liberales. Villani se basa en esta aseveración para afirmar la superioridad de los pintores con respecto a los maestros de las artes liberales, diciendo: para estos basta con que se aprendan los principios científicos expuestos en los libros; los pintores, por el contrario, deben traducir todo lo que sienten con elevado genio y memoria tenaz. De manera que, sin más, se supone que los pintores poseen con respecto a los científicos un tipo de superioridad que posteriormente recibirá el nombre de *genio.* Es probable que Villani repitiera una opinión corriente, pero es tanto más importante que entre los literatos y artistas de finales del siglo XIV estuviera muy difundida la idea de la necesidad de una energía genial para crear arte, y que consistía en convertir el sentimiento en ingenio y memoria, o, como diríamos en la actualidad, en valor teorético. De este modo el sujeto estético se indica de algún modo. Sin embargo, el objeto estético no está igualmente claro: según Villani, es necesario que la creación del pintor sea tan natural que parezca vivir y respirar, y las actitudes de las imágenes sean tan convenientes, que expresen acciones como hablar, llorar o sonreír. Ilusionismo físico y expresión psicológica: ninguna referencia a idealización.

Al igual que los antiguos han citado a Zeuxis, Policleto y Apeles, Villani quiere hablar de los pintores florentinos. Y si alguno se burla, que vaya en paz. Porque los pintores florentinos han resucitado un arte moribundo y casi muerto, de la misma manera que Dante ha hecho resucitar a la poesía. El primero en abrir el nuevo camino ha sido Cimabue, a través de la imitación de la naturaleza. Luego viene Giotto, quien ha alcanzado la misma fama que los pintores antiguos y, en lo referente al arte y al ingenio, incluso los ha superado. Con él la pintura ha alcanzado de nuevo la antigua dignidad y un renombre que no podría ser mayor. Una vez afirmado el valor absoluto de Giotto, Villani intenta determinar el carácter, y lo busca a partir de su cultura —conocedor de historia y émulo de poetas— y en sus dotes morales —ávido de gloria más que del lucro—. Es el ideal humanístico que se opone al de la humildad religiosa, defendido por Teófilo. Dada la abso-

luta perfección de Giotto, Villani no sabe describir las cualidades particulares de este pintor, es decir, la perfección que le diferencia de las perfecciones de los otros. Lo que no sabe hacer describiendo a Giotto, sin embargo, lo hace al hablar de los alumnos de éste. Stefano entendía de anatomía, Taddeo Gaddi de interiores en arquitectura. En cuanto a Maso, Villani pensaba que su valor no provenía del exterior ni del objeto tratado, sino de su estilo, y no tenía palabra para expresarlo; tan sólo podía mostrar su admiración: es el más fino de todos y pinta con una tal venustidad que no es tan sólo maravilloso, sino también increíble.

Plinio ha ejercido, pues, una gran influencia en las ideas de Villani, pero éste no lo ha tomado como modelo en lo referente a los juicios. Por esto en Villani no existe la idea de proceso artístico. Al contrario, después de que Giotto hizo renacer la pintura, la obra de sus seguidores fue precisa y placentera. El significado del milagro, propio de la tradición medieval, ha evitado a Villani el adherirse por completo al naturalismo antiguo.

Cennino Cennini escribe, hacia finales del siglo XIV, su *Libro dell'arte* para narrar la doctrina que él ha aprendido de Agnolo Gaddi, hijo de Taddeo que fue alumno de Giotto. El libro constituye, en su mayor parte, un recetario de colores a la usanza de la tradición medieval; el contenido, sin embargo, es nuevo. Él es consciente de que Giotto «cambió el arte de pintar de griego a latino, sometiéndolo a lo moderno; y obtuvo el arte más completo que nunca hubiese existido». Y se sabe que Agnolo Gaddi «pinta con unos colores mucho más hermosos y frescos que no pintó su padre Taddeo». Ahora bien, Cennini pretende enseñar de qué manera pinta Agnolo Gaddi y lo que nos muestra es la teoría de Giotto, aunque quizás un poco debilitada por el peso de dos generaciones. Tal vez sea entonces cuando sus preceptos asumen el significado de la pintura de su tiempo, a ella se refieren y en ella se concentran en tanto que juicios. Por esta razón, tal vez, el «recetario» de Cennini posee un carácter nuevo con respecto al de Teófilo. El objetivo del tratado de Teófilo era la decoración de la casa de Dios; el de Cennini analizar el objeto de su crítica. Los elementos de su enseñanza son mucho más ricos: la relación entre alumno y maestro, el arte y la ciencia, el arte y la naturaleza; la valoración de la fantasía y el estilo personal; la necesidad de amor y gentileza; el peligro del eclecticismo; la relación entre color y dibujo, y el valor mental

del dibujo, y el encanto del color y las dificultades de su mezcla; tales son los temas de la crítica de Cennini.

También para Cennini la pintura se aprende copiando los modelos del maestro; sin embargo, el punto de partida es otro: «Sucederá que, si la naturaleza te ha dotado de fantasía, ésta tomará en ti un aspecto propio que no podrá ser sino positivo, porque la mano y el intelecto tuyos si continuaran cogiendo flores, mal sabrían quitar espinas». De modo que, la personalidad del artista va apareciendo a partir de la práctica de la copia, no en base a un hecho teórico, ni polémico, sino por la fuerza de la fantasía. Con respecto a la ciencia, Cennini no tiene el suficiente valor para afirmar la superioridad del arte tal y como lo había hecho Villani, y se contenta con oponer a la ciencia la libertad del artista, y precisar que esta libertad es la de la fantasía. En lo referente a la naturaleza, Cennini sabe «que la guía más perfecta que pueda existir y el mejor timón es la triunfal puerta de la imitación de la naturaleza. Este ejemplo adelanta todos los demás. Confíate a él con valeroso corazón, especialmente cuando empieces a tener algún que otro sentimiento para con el dibujo». La naturaleza es el mejor maestro, aunque, como bien se sabe, no el primero. «Empieza, cuanto antes, a ponerte bajo la guía del maestro, a aprender; y parte, lo más tarde que puedas, de su lado.» El sentimiento en el pintar es el estilo que se alcanza a través del ejemplo del maestro y con el que se debe afrontar la naturaleza. Ni la imitación del natural, ni la copia del maestro son arte: la naturaleza ha de ser corregida por el estilo, lo mismo que el estilo por la naturaleza. Y aquí Cennini se sirve, quizá, del comentario que Quintiliano hace de las visiones que los griegos llamaban fantasías, y para las cuales los espíritus se representaban ante los ojos como si estuvieran presentes, como las imágenes de las cosas ausentes. Cennini, aplicando a la pintura esta observación psicológica, extrae a partir de ella una definición de la pintura: «Es un arte que se denomina pintar, para cuya ejecución conviene poseer la fantasía, mediante operaciones manuales, para hallar cosas no vistas (escondidas bajo la sombra de lo natural) y fijarlas con la mano, mostrando lo que no es». Nunca se insistirá lo suficiente en la importancia de este fragmento. En efecto, después de la espiritualización del arte realizada por Plotino, la imitación de la naturaleza se concibe como producción independiente y paralela a la naturaleza, como si fuese natural. Se trata de la conciencia del paralelismo existente entre verdad artística y verdad natural (o empírica, si se quie-

re) y, por consiguiente, de la conciencia de su distinción. El artista debe fantasear, sin embargo, es necesario que sus fantasías parezcan realidades. A lo largo de todo el Renacimiento no existe una voz tan alta, y una conciencia más cristalina, del carácter propio del arte. Parece como si un ojo virgen se asomara a la realidad: mantiene la trascendencia medieval, en tanto que un ideal que mella en la realidad descubierta, de ahí la síntesis de ideal y realidad que más tarde desaparecerá de la conciencia. Cennini define así no el arte en general, sino el arte en nombre del que habla: el arte de Giotto.

El sabe que al arte no se llega por lucro, sino por amor natural, por amor y gentileza. «Nadie que no esté movido por un espíritu gentil se aproxima a este arte, pues le place por amor natural. El intelecto, al dibujar, se deleita tan sólo cuando su propia naturaleza a esto le lleva, sin la guía de maestro alguno, por gentileza de espíritu.»

Amor es, en el sentido dantesco de la palabra, sensible y suprasensible. *Gentileza* significa, para Cennini, nobleza de sentimientos. Contra la codicia de dinero, el monje Dionisio opone el castigo de Dios, y Villani, el deseo de gloria, de origen clásico; la más cristiana, es decir, la correspondiente al estilo de la pintura del siglo XIV, es la voz de Cennini: amor y gentileza.

La pintura florentina de la segunda mitad del siglo XIV pecaba tal vez de eclecticismo: sobre los maestros florentinos no sólo influían Giotto y sus principales discípulos, sino también los pintores sieneses. Cennini se opone al eclecticismo en tanto que supone una dificultad para la formación del estilo personal:

> Si hoy copias de este maestro y mañana de aquel otro, no alcanzarás el estilo ni del uno ni del otro y te convertirás en algo quimérico porque cada uno de los estilos te desgarrará la mente. Ahora quieres hacer según este modelo, mañana según aquel otro, y de este modo ninguno te saldrá perfecto.

Teófilo había considerado la composición y la mezcla de colores como los aspectos fundamentales de la pintura, pero no así el dibujo. El nuevo valor del dibujo de Giotto se manifiesta en la exigencia de Cennini: «La base del arte reside en el dibujo y el color». Para éste, dibujo no significa tan sólo el acto material —dibujo a pluma—, sino también el dibujo existente «dentro de tu mente», es decir, la primera idea de la imagen. Es en este segundo significado que «dibujo» se opone a «práctica», es decir,

a oficio. Y puesto que el dibujo hace de guía, para convertirse en forma plástica, es necesario que lo haga a través del claroscuro. Este, asimismo, no debe formar contrastes muy visibles, sino que ha de difuminarse cual una suave luz. No obstante este amor por la forma y por el claroscuro, se opone al placer que siente Cennini por los bonitos colores. Sueña con el azul y el oro; el oro «engalana todos los trabajos de nuestra arte». Es consciente de que el claroscuro perjudica la belleza del color: le encanta el azul cielo en los vestidos de la Virgen, en los que aconseja hacer cuantos menos pliegues sea posible. Por otro lado, esta oposición entre claroscuro y color estaba en las mentes tanto de los pintores como de los escritores del siglo XIV. La subraya Dante, y su comentarista, Jacobo de la Lana, insiste sobre ella, precisamente a propósito de la pintura de pliegues.

En Florencia, a lo largo del siglo XIV se desarrolla, pues, una crítica de arte basada en los principios antiguos y medievales y en la experiencia de Giotto. Aquélla prefiere, en el ámbito del arte, la expresión antes que la decoración, compara los antiguos con los modernos, vuelve a narrar las vidas de los artistas e intenta definir su personalidad, busca una relación entre fantasía e imitación de la naturaleza, y discute acerca de las necesidades de la forma y el color. En suma, parte de la experiencia medieval, pero se dirige a la formación del espíritu del Renacimiento.

3. El Renacimiento

La estética del Renacimiento. La interpretación científica. El artista mago

Los escritores de arte florentinos del siglo XIV clausuran la Edad Media y señalan ya los temas de la época siguiente. En el transcurso del Renacimiento, el estudio de la naturaleza se convierte en el objetivo principal hacia el cual mira el artista: éste contribuye activamente al descubrimiento del mundo exterior. Los tratados de arte del siglo XV no constituyen otra cosa que un recetario, se ocupan sobre todo de interpretar la realidad y sugieren las reglas para representarla. Los florentinos del siglo XV, sin embargo, no ven la realidad con aquella ingenuidad empírica con que había sido contemplada por los artistas de la antigüedad. La teología medieval no se ha dado en vano. La religión no ha desaparecido en el Renacimiento, sino que ha concentrado su atención sobre el hombre, se ha convertido en la religión del hombre, considerado éste como el microcosmos en cuyo interior se halla el universo. La interpretación de la naturaleza da tanta importancia a la figura del hombre intérprete que a veces aquélla se convierte en una creación del hombre. De esta manera, los límites entre interpretación y creación desaparecen con frecuencia. El fin perseguido es la interpretación científica de la naturaleza. El método, sin embargo, no es el apropiado para tal objetivo; aún no se ha hallado el método científico. La distinción esencial entre la ciencia de Galileo y la de Leonardo consiste en esto, en que Galileo posee un método científico y Leonardo no. En el Renacimiento la ciencia se pone

en marcha a partir de los diferentes oficios artesanales. No hay todavía conciencia de la autonomía del arte, pero ya se entrevé el orgullo del artista que conoce la verdad científica con métodos propios, opuestos, más que nada, a los tradicionales de la ciencia, basada en la autoridad. El arte no es autónomo porque el objetivo que se le asigna es la ciencia. Existe, no obstante, la autonomía del hombre-artista, que hace ciencia a su manera. Y es gracias a esto que se descubre, al mismo tiempo, el mundo exterior y el hombre.

Los instrumentos usados para su construcción, híbrida de arte y ciencia, son múltiples. Las matemáticas, y de manera especial la geometría, constituyen un elemento fundamental. Los artistas italianos del Renacimiento se imponen sobre Europa, porque saben calcular el resultado de las proporciones y la perspectiva. Además, se aprovechan del conocimiento de la naturaleza que los antiguos griegos y romanos habían aportado, no sólo con sus escritos, sino sobre todo a través de sus monumentos. Y de éstos, en Italia existían y se descubrían muchos más y de mayor calidad que en el resto de Europa.

Ni las matemáticas, ni la imitación de los monumentos antiguos son suficientes, empero, para explicar el excepcional impulso por el que se llega, en el transcurso del Renacimiento, al descubrimiento del hombre y del mundo exterior. Es necesario tener en cuenta la fe en la imaginación que, desde Plotino en adelante, se había justificado en base al conocimiento de Dios, y que en el Renacimiento constituyó la forma esencial para el conocimiento de la realidad. Los tratados de Alberti y de Leonardo son más que nada recopilaciones de temas propuestos por la imaginación, en vistas al conocimiento de la realidad. Parten de sus intuiciones de artistas para hacer hallazgos en los ámbitos de las matemáticas, la física, la mecánica, la hidráulica, la ingeniería militar, etc.

Alberti y Leonardo escribieron los dos tratados más importantes del arte renacentista. A pesar de esto, en las historias de la estética o de la filosofía en general se les atribuye poca o ninguna importancia. Se prefiere apelar al concepto platónico y neoplatónico de belleza, revitalizado por Marsilio Ficino y continuado por los teóricos del amor, o bien a los diferentes estudios llevados a cabo en el siglo XVI sobre la poética de Aristóteles y sus consecuencias con respecto a la pedagogía del arte y con respecto a la verosimilitud.

Las ideas de Alberti y Leonardo no únicamente tienen importancia en lo referente a la historia de la crítica, sino

también dentro de la historia de la estética. Su relación con la estética de Marsilio Ficino se limita al concepto de hombre. Sin embargo, el concepto que tiene de naturaleza es distinto. Alberti afirma que pretende hacer surgir la pintura «de las entrañas de la naturaleza». Y define la pintura de la siguiente manera: «Por consiguiente, pintura no será más que la intersección de la pirámide visual, según una determinada distancia, partiendo del centro y habiendo determinado los relieves en una determinada superficie representada mediante líneas y colores». El arte, por tanto, es concebido como un sistema de conocimiento, y la pintura constituye el conocimiento perspectivo de la naturaleza. La realización de la pintura es diferente de dicha facultad cognoscitiva: el pintor ejecuta con la mano lo que primero ha concebido su ingenio. Tal «ingenio» no es una regla matemática. Alberti sabe que está hablando como pintor y no como matemático, y que utiliza una *piú grassa Minerva* (una mayor sabiduría). Pretende que el pintor tenga conciencia de todas las cosas que se esfuerza en hacer, para que pueda ser adorado y «considerado casi como otro dios». He aquí el ideal del artista del Renacimiento: un mago que conoce la naturaleza física y opera sobre ella.

Leonardo considera el dibujo «no sólo una ciencia, sino algo divino». «Lo divino de la ciencia del pintor se transforma en una especie de mente divina». Dicha fuerza divina tiene necesidad de una ciencia exacta para actuar. Los principios científicos de la pintura «se entienden sin actuación práctica». Estos constituyen la ciencia de la pintura «de la que luego surge la realización». El pintor debe dirigirse «mediante el dibujo a dar forma visible a la intención y al concepto elaborados anteriormente por su imaginación». El conocimiento constituye una primera verdad que más tarde el filósofo debe desarrollar. El pintor, sin embargo, es superior a los científicos y a los literatos, por cuanto su obra es única y original y por cuanto, mientras que los científicos se ocupan de la cantidad, él opera sobre la cualidad «que constituye la belleza de las obras naturales y adorno del mundo». Por último, el punto de coincidencia entre el fervor crítico de la Edad Media y la ciencia física del Renacimiento se encuentra en la afirmación: «El amor es tanto más ferviente cuanto más veraz es el conocimiento».

De modo que el significado nuevo de las estéticas de Alberti y de Leonardo consiste en la superación que éstas realizan tanto de la teoría de la imitación de la naturaleza, propia de Aristóteles, como de la doctrina de la emanación divi-

na, defendida por Plotino. Para Alberti y Leonardo, el artista no se funde con Dios, sino que él mismo se convierte en una especie de dios, y en lugar de imitar la naturaleza la conoce a partir de postulados creados por la mente humana. Pintando, el artista demuestra su propia sabiduría mediante una operación manual. Dado que la imagen creadora del artista aún no se había diferenciado de la imaginación intelectual del pensador, la estética de Alberti y la de Leonardo se encuentran dentro de los límites del intelectualismo. El arte se reconoce a sí mismo tanto en el objetivo del conocimiento científico, como en su origen puramente intelectual. Si semejante idea no se halla en las poéticas del Renacimiento, esto se debe al hecho de que a la poesía no se le asigna un objetivo científico, como se le asigna al dibujo y a la pintura.

La pretensión intelectualista de la pintura se une a la de la magia natural. Esta última es definida por Heinrich Cornelius Agripa de Nettesheim (1486-1535) de la siguiente manera: la magia «después de contemplar las fuerzas de todas las cosas naturales y celestes, y observar sus respectivas simpatías con paciente indagación, muestra las recónditas y latentes potencias de la naturaleza». No muy diferente era la actitud de Leonardo con respecto a la naturaleza.

La crítica de dicha actitud a la luz de nuestro concepto de arte es muy fácil, lo que importa es subrayar que en la búsqueda del «misterio» de la naturaleza, no sólo se crearon los medios del método experimental, sino que asimismo se atribuyó a la naturaleza una determinada fuerza de inspiración artística, que más tarde desaparecería. En efecto, la naturaleza, durante la Edad Media, había hablado un lenguaje divino, en el Renacimiento un lenguaje humano, pero con Galileo su propio lenguaje. Ahora bien, no existe la relación entre naturaleza y arte, sino cuando aquélla, más que hablar su propio lenguaje, habla el humano.

He ahí por qué la concepción de la naturaleza propia del Renacimiento constituye el factor eterno del aspecto artístico de la naturaleza.

Ghiberti

Los *Commentari* que Lorenzo Ghiberti (1378-1455) escribió en sus últimos días, representan en su conjunto el gusto del siglo XIV y el preanuncio del Renacimiento. En el pri-

mer libro de los *Commentari*, Ghiberti recopila recuerdos de la antigüedad, traduciendo fragmentos de Vitruvio, Plinio y otros escritores con el propósito de extraer nuevos hallazgos del estudio de las antiguas normas. Da forma a las definiciones de pintor y escultor, basándose en la que Vitruvio hace del arquitecto, con alguna que otra modificación o añadido para ponerla al día. Reconoce, además, que escultura y pintura no sólo se realizan en la acción (por la materia), sino también en la teoría (por razonamiento). De este modo, asigna una particular importancia al «razonamiento». Los griegos «inventaron el arte de la pintura y la escultura, plasmaron la teoría del dibujo, sin la cual no es posible ser ni buen estatuario ni buen pintor». En tanto que escultor, Ghiberti se adhiere al criterio de la antigüedad que da preferencia a la forma sobre el color. «El dibujo es la base y la teoría» de la pintura y la escultura: con lo que comprobamos que ha desaparecido la civilización que nos mostraba Teófilo.

Ghiberti, en el tercer libro, se ocupa de la teoría del arte, inspirándose en los tratados de óptica antiguos y medievales, y sobre todo en el de Alhazen.

A pesar de todo, el valor crítico de la obra de Ghiberti reside en el segundo libro, donde habla acerca de los mejores pintores del siglo XIV por él conocidos y de dos escultores, entre los que se encuentra él mismo. Arranca de la serie de pintores florentinos señalada por Villani y dirige su mirada hacia los maestros romanos y sieneses. Escribe sobre los que conoce y que aprecia como artistas. Con lo cual la historia de los artistas constituye la consecuencia de su conciencia de artista: hecho que no se había vuelto a ver después de la antigüedad. Cree que la época del gran arte, que merece la misma consideración que el arte de la antigua civilización, se encuentra entre las últimas décadas del siglo XIII y la primera mitad del XIV. De este modo, Ghiberti subraya con toda claridad que considera su época como un período de decadencia, aun a pesar de Masaccio y Donatello, e incluso de él mismo. La forma con que se expresa es primitiva: no tiene las ideas de los humanistas, ni se mueve con facilidad en el ámbito de las categorías del juicio. A veces, sin embargo, su intuición es muy acertada y precisa. Así, se asigna el primer puesto en el «descubrimiento» de Giotto «recuperador de muchísima de la sabiduría que había permanecido oculta durante seiscientos años, y que condujo el arte a la absoluta perfección». Quiero subrayar que esta concepción de Ghiberti es mucho más adecuada que la que ha prevalecido

hasta nuestros días en las distintas historias del arte, en las cuales se habla de un inicio, un progreso, una perfección y una decadencia del arte. La paradoja de que el inicio es siempre la perfección es cierta, puesto que el arte se halla intrínsecamente ligado a la personalidad creadora. Es verdadera para Giotto o Van Eyck, para Masaccio o Giorgione, para Rembrandt o Velázquez. La certeza de la perfección de Giotto se había difundido, y ya la hemos observado en Villani. Lo cierto es, sin embargo, que Ghiberti la ha adquirido de forma personal. Y en esta manera de concebir las cosas inciden tanto la referencia al arte por parte del concepto medieval de milagro, como el nuevo sentido humanista de la omnipotencia del hombre.

¿Cómo explica Ghiberti la grandeza de Giotto? «Aportó el arte natural y con él la gentileza sin salirse de las medidas». Si el «arte natural» y las «medidas» provienen de Plinio, la «gentileza» indica la afinidad entre Cennini y Ghiberti: se trata de la nobleza de sentimiento. Ghiberti admira de Stefano el efecto de movimiento obtenido en una tempestad y el relieve de una figura. De Bonamico subraya la soltura. De Maso define el estilo: «Abrevió en mucho el arte de la pintura». Plinio había denominado la pintura de Nicómaco de la siguiente manera: «pintura compendiadora», lo que Ghiberti tradujo por: «Este siguió la agilidad del maestro y halló ciertas abreviaciones de la pintura». En la obra de Maso que conocemos, expuesta en Santa Croce de Florencia, observamos que la eficiencia de la representación viene dada tanto por la aparición inesperada de las imágenes, como por la organización de la composición. En este sentido, la expresión «pintura compendiadora» es realmente adecuada.

Ghiberti siente un especial entusiasmo por Ambrogio Lorenzetti y por los efectos dramáticos de sus pinturas. Aun cuando describe los relieves que él mismo, Ghiberti, realizó para las puertas del Baptisterio de Florencia, únicamente se ocupa de la representación. Es decir, se entusiasma ante el arte con el ojo del artista ingenuo que, al igual que el profano, concibe la pintura como un objeto natural, y ante ella se apasiona, goza y sufre, de la misma manera que los niños se comportan con respecto a los héroes de las novelas. No obstante, cuando compara a Ambrogio Lorenzetti y Simone Martini, expresa algún que otro indicio de crítica. «El maestro Simone fue muy noble pintor y muy famoso: los pintores sieneses le consideraban el mejor pintor, pero a mí me parece de mayor interés Ambrogio Lorenzetti y, en todo caso, más

sabio que ningún otro.» Magnífica relación que nos permite ver que existía en Siena una tradición crítica muy distinta de la florentina, que centraba su admiración en Simone Martini, al igual que la tradición florentina lo hacía en la figura de Giotto.

Alberti

El tratado que concreta el ideal del Renacimiento precisamente en sus comienzos es el *Della Pittura,* de Leon Battista Alberti (1404-1472). El concepto que allí se expresa es nuevo, como también lo es el tema de su crítica. Nacido de una familia de desterrados florentinos, Alberti vuelve a Florencia ya adulto. Humanista como es, ha aprendido en la universidad de Bolonia que entre los griegos y romanos existieron grandes artistas; vuelto a su ciudad natal, se da cuenta que el nuevo arte que allí surgía de la mano de Brunelleschi, Donatello y Masaccio, puede ser puesto al mismo nivel que el antiguo. Alberti es pintor y arquitecto, pero sobre todo filósofo. Ocho años después, en 1436, escribe el tratado de la pintura, que quiere ser la teoría del nuevo arte florentino. Pretende hacer surgir la pintura de las entrañas de la naturaleza: «Nosotros no recitamos historia al igual que hizo Plinio, sino que de nuevo construimos un arte pictórico.» Aunque antihistórico por principios, hace historia, pues se halla tan identificado con el gusto del tiempo que ninguno de sus principios sirve para la pintura en general, sino tan sólo para la pintura florentina de su época. Y tan fuerte es su influencia, que todos los pintores florentinos se adhieren, hasta finales del siglo XV, a sus ideas.

Ya hemos subrayado el valor estético del pensamiento de Alberti. Ahora conviene destacar que su definición de pintura, en tanto que visión perspectiva de la naturaleza, erige sobre nuevas bases la teoría del arte. El origen del arte era concebido en la antigüedad y en la Edad Media de una manera legendaria. Alberti afirmó que el origen del arte es un problema psicológico y no histórico; el arte se renueva cada vez que se crea. Además, tanto la escultura como la arquitectura, se remontan al mismo origen que la pintura: se trata de un principio de estilo figurativo. La técnica es sustituida por la visión. La ventaja de semejante concepción reside en la eliminación del recetario técnico, en el contacto entre inteligencia científica y arte. La desventaja se encuentra en que se proyecta en el arte aquel racionalismo científico, que debería reservarse tan sólo para la crítica.

Todo ello posibilita que Alberti pueda concebir la tarea del pintor de una forma naturalista. «De las cosas que no podemos ver, nadie puede negar que ninguna de ellas pertenece al pintor. Este sólo se aplica a la representación de todo cuanto ve.» Un eco lejano de este rigor naturalista lo encontramos en Courbet. Alberti, no obstante, sabe distinguir entre las cosas y sus apariencias. Y justifica, de un modo objetivo, la apariencia en el ámbito de la pintura. Observa que las cosas parecen diferentes de como son. «Esto pertenece al sentido de la vista, puesto que si cambiamos el aspecto de las cosas éstas parecerán mayores, de otro perfil o de diferente color; y todas las cosas las valoramos con la vista.» Platón había condenado la apariencia y Alberti la justifica.

Alberti, además, supera su naturalismo en nombre de la belleza —por medio de la cual se alcanza a Dios— y la sensibilidad artística. «Bellos son los rostros que tienen las superficies armonizadas de tal manera que luz y sombra sean amenas y suaves, y sin ninguna dureza en los contornos.» He aquí la contemplación de una belleza que no posee ningún tipo de explicación matemática y que suscita el éxtasis. Su interés por el relieve, por las superficies rotantes en círculo, por la columna y por la esfera, es el amor por la belleza física, que trasciende el interés por la verdad natural. Y ama los colores claros y frescos de tal manera que prefiere abstenerse de ellos, al igual que si se tratara de una tentación. Además rechaza el oro que tanto apreciaba Cennini. Dos razones le inducen a tomar esta actitud. El desprecio, hecho público ya por Petrarca, por las materias preciosas se ha ampliado: es preferible al oro el color que lo imita que es obra del hombre y, por tanto, un objeto intelectual. A pesar de todo la razón de más peso reside en el claroscuro: el oro no armoniza con el claroscuro, mediante sus reflejos lo transforma en algo arbitrario, y sin claroscuro no se obtiene el relieve necesario para que exista perspectiva. Por consiguiente, el fondo dorado desaparece de la pintura; era un delicioso absurdo, apto sólo para la exaltación ultraterrena de la fantasía medieval. A partir pues de que la pintura aceptó los límites de este mundo terrenal, el azul del cielo o el gris de una pared debían arrinconar el fondo dorado.

Hasta aquí hemos hablado de la contemplación física. Alberti, sin embargo, se interesa también por la expresión mo-

ral, en aras a la conveniencia y a la coherencia de la representación. «Desde los miembros de los muertos hasta las uñas muertas.» Además, imprime a los movimientos del cuerpo la expresión de las traslaciones del espíritu. Rehúye, no obstante, los excesos en nombre de la dignidad y, sobre todo, de la hermosura y la gracia. No es suficiente con interpretar la realidad, es necesario que exista la belleza ideal, precisa para la contemplación. Por esta razón las representaciones no deben ser agolpadas, puesto que de lo contrario perderían el valor plástico de cada figura. Hay que huir del exceso de ornamentación, que es contrario a la esencia de la belleza.

Alberti imagina las partes de la pintura de acuerdo con su principio de la perspectiva. Ya no bastan, como había dicho Cennini, ni el dibujo ni el color. Hacen falta, además, la delimitación de los contornos de las zonas, la composición sobre la superficie de las zonas contorneadas, la distribución de los claros y los oscuros encima de los colores y las formas de las zonas. He aquí la descripción de una pintura florentina del siglo XV, en la que cada zona es bella por sí misma y se coordina con las otras mediante una relación de perspectiva, y donde el color se halla subordinado al claroscuro en vistas a precisar la forma plástica.

Del deseo de la forma plástica surgen otros principios: el contorno debe ser sutilísimo, como el de Parrasio que Plinio había subrayado, ha de ser «límite de superficie» y no hendidura; se debe dibujar la figura desnuda antes de pintarle los vestidos, y precisar los huesos y los músculos antes de cubrirlos con carne. La perfección de la forma plástica es, por tanto, la del hombre, el espacio perspectivo en el que la figura humana se insiere es en realidad un vacío perspectivo. Los elementos de la representación, empero, deben ser los del hombre; pretende incluso que el pintor represente al viento mediante la figura de Zéfiro, para justificar el movimiento de las telas. Se concretaba, de esta manera, el ideal según el cual el cosmos entero se hallaba representado en el hombre. Al mismo tipo de ideas pertenece asimismo la particular valoración que hace Alberti de la pintura histórica, preferencia que tanta y tan gran importancia tuvo para la crítica posterior.

Cuando Alberti, muchos años después de haber escrito el libro sobre la pintura, escribe, en 1452, el tratado de la arquitectura, el fervor creativo de un nuevo arte había disminuido ya, y las teorías extraídas de Vitruvio y de otros textos obtuvieron gran importancia con respecto al estudio directo de la arquitectura florentina contemporánea. La perspectiva, empero, es concebida como sistema para la ordenación de bóvedas y columnas; aparece la preferencia por las plantas circulares que son las que mejor se adaptan al valor plástico de los edificios. A pesar de todo, su obra maestra es, sin lugar a dudas, el tratado de la pintura, mucho más ligado al arte de su tiempo.

Con dicha obra, Alberti aplica en el ámbito de la crítica la nueva concepción del hombre, la nueva teoría científica del arte y el nuevo ideal plástico. Y sabe mantener aquel admirable equilibrio entre idealización y realismo, entre sentimiento místico del mundo y observación sin prejuicios de la naturaleza, equilibrio que ya no se vuelve a hallar y que constituye la síntesis del arte florentino del siglo XV.

Junto a Alberti, hemos de recordar a Antonio Manetti, matemático y astrónomo florentino (nacido en 1423, muerto en 1497), por su biografía de Filippo Brunelleschi. Para Manetti, el Renacimiento se encarna en la figura de Brunelleschi, el artista-héroe que funda las bases de la nueva concepción del arte. Este constituye el primer ejemplo de historia monográfica de un artista; y si para Ghiberti el artista trabaja dentro de una tradición, para Manetti la obra del artista es objeto de historia en tanto que el artista es inventor o creador, es decir, en tanto que constructor de una teoría. Representa ya el preludio del concepto de historia del arte como historia de las personalidades artísticas, que en el siglo XVI encontrará su más plena expresión en las *Vite* de Vasari.

Leonardo

El tránsito entre el siglo XV y el XVI viene señalado en el arte por la aparición de un grupo de maestros —Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Correggio, Tiziano —que durante mucho tiempo fueron considerados como la madurez y la perfección del arte. El artista no sólo domina la técnica, sino también el conocimiento físico y moral de la naturaleza, de una forma más completa que la verificada en el siglo anterior. Y a pesar de todo, en época de victoria sobrevino una crisis. Puesto que se conoce mejor la naturaleza ya no se posee la fe precedente en la omnipotencia del hombre (el hombre no es ya el centro del universo) y entre hombre y naturaleza aparece una antítesis que a veces acusa aspectos dramáticos. Dado que la fe de Dios es en este momento poco vi-

tal y el conocimiento científico es ya más exacto, se empieza a sentir los límites de la ciencia y a dudar de que el arte y la ciencia conduzcan a Dios. Y puesto que el arte no tiene ya como objetivo la conquista de la ciencia ni es tampoco, como en el siglo XV, un camino que conduzca a la ciencia, sino que más bien utiliza los hallazgos de la ciencia como instrumentos, aparece la necesidad de fundar la esencia del arte en algo que no sea científico; y la conciencia surge del establecimiento de la diferencia entre arte y ciencia. De tal crisis e intuiciones, nació un conjunto de ideas sobre el arte, los artistas y las obras de arte que ha sido esencial para la crítica de los siglos XVII y XVIII y que ni aun hoy se ha olvidado.

El siglo XV todavía no ha finalizado, cuando Leonardo da Vinci (1452-1519) ha escrito ya gran parte de su tratado, que constituirá el programa fundamental del arte del siglo XVI. Para que el pintor sea digno de crear todo tipo de arte y de ciencia, debe ser universal. No basta el conocimiento de la forma humana. El pintor debe conocer y representar todos los aspectos de la naturaleza, las nieblas, las lluvias, el polvo, los ríos, la transparencia de las aguas y las estrellas en el cielo.

En este sentido, la forma plástica, tal y como Alberti la había teorizado, no era ya suficiente. La perspectiva de Leonardo no es muy distinta de la perspectiva lineal; éste distingue tres clases de perspectiva: «lineal, de color y de *spedizione*». En la relación entre las figuras y su fondo, la forma plástica reclama el color claro para las figuras y el oscuro para el fondo. Para Leonardo, no obstante, la relación es más compleja: «de las cosas más oscuras que el aire, la que debe representarse menos oscura es la que más alejada se encuentra; de las cosas más claras que el aire, la que se mostrará menos blanca será la que más lejos se halle del ojo». De donde deriva la visión de una figura oscura sobre un cielo luminoso y la admisión del paisaje como obra de arte en sí mismo.

Leonardo, observando la naturaleza, llega a la conclusión de que las sombras no son negras, como creía Alberti, sino azules. Quizá recordaréis que en el transcurso del siglo XIX volvió a plantearse el problema de las sombras, cuando Valenciennes y Delacroix redescubrieron las sombras azules, sin conocer la experiencia crítica de Leonardo. Estos demostraron que el rojo y el amarillo tienen el máximo esplendor en la luz, mientras que para el verde y el azul el valor máximo está en la sombra. En resumen, Leonardo descubre el grado de luminosidad de los colores que los griegos denominaron *tonon*, los italianos *tono* y los franceses *valeur de la couleur*.

Leonardo va aún más allá, prefiere en pintura una superficie áspera a una lisa, es decir, exige el tacto en la pintura, para pintar como colorista. Se observa que con sus ideas él va más allá que su propia pintura, que tiene superficies lisas, y anticipa la de los venecianos del siglo XVI y la de los flamencos y holandeses del siglo XVII.

Sin embargo, aun cuando ve en la naturaleza el arte del futuro, él pertenece a la tradición florentina del siglo XV y, por consiguiente, no renuncia a la forma plástica. Y si bien observa con toda claridad los efectos del tono en la naturaleza, no le gusta el color. Imagina, así, un estilo pictórico que comprenda, a la vez, la forma plástica y la atmósfera; y continúa asignando preponderancia a la naturaleza humana, pero quiere imaginarla en la atmósfera: de este modo plasma a su manera la visión no sólo de un elemento, el hombre, sino del universo de la naturaleza. ¿Cuál es el elemento que debe unir el hombre y la naturaleza que rodea a éste, que debe rellenar el vacío perspectivo y envolver la imagen? La sombra.

> Cuatro son las partes principales que han de ser consideradas en la pintura: calidad, cantidad, ubicación y figura. Por calidad, se entiende la sombra, y cuál de los trazos de sombra es más o menos adecuado. Por cantidad, la dimensión de una determinada sombra con respecto a las que tiene al lado. Por ubicación, se concibe la manera en que las sombras deben situarse, y sobre qué parte del cuerpo. Por figura, la forma que poseen cada una de las sombras, es decir, indicar si es triangular, redonda o cuadrada.

Parece que esté formulando categorías aristotélicas para hacer objetiva su definición. Y lo que de hecho está haciendo es citar su gran admiración por la sombra, de la que tantas veces habla: «Pon atención al ir por la calle, en el efecto del crepúsculo sobre los rostros de hombres y mujeres, y cuando hace mal tiempo, mira qué gracia y ternura se observa en ellos». La belleza más dulce procede de la tarde, porque «el exceso de luz hace los rasgos duros, y la excesiva oscuridad no deja ver, el punto medio es el óptimo». De esta manera, Leonardo, en tanto que poeta y teórico, piensa que la belleza es una gradación de la sombra. Le basta con sustituir la puerta de su casa en la tarde, por una gruta entre las rocas y dotar a la sombra de un delicado sentimiento místico, para crear su obra maestra: la Virgen de las rocas.

La concepción de la sombra, como calidad artística de toda forma, viene completada por la necesidad de movimiento. La idea de Leonardo, según la cual el movimiento es la

fuente de toda vida, constituye una explicación científica de la naturaleza y, al mismo tiempo, la afirmación de una necesidad artística. Al igual que la fuerza del arco es el resultado de tirar de la cuerda, así también la fuerza del hombre depende del movimiento. Todos los coloristas utilizan luces especiales. Leonardo, empero, afirma que la luz debe ser universal para obtener cierta gracia en las gradaciones, mientras que la luz especial produce sombras duras y violentas. Esto representaba asimismo el último homenaje a la forma utilizada por la tradición florentina.

Leonardo, no obstante, en tanto que amante de la forma plástica, se opone a la tradición florentina. El contorno para él debe ser de naturaleza matemática, es decir, irreal e invisible. Se trata del principio griego del que ya hemos hablado, aunque Leonardo lo lleva a sus últimas consecuencias. Figura y fondo deben confundirse en sus límites, sin que se advierta ningún contraste. A partir de los escritores de arte del siglo XVI se empezó a observar que Leonardo había liberado la pintura de la dureza estilística, que deriva del contorno preciso. Para obtener una forma plástica, sin embargo, es necesario circunscribirla con un contorno preciso. Un perfil difuminado atenúa la forma y la reduce a masa de color, más que a un cuerpo sólido.

La gran ventaja de los principios de Leonardo reside en que acentúan la aceptación de la necesidad de síntesis, obtenida al reducir todos los elementos a sombra. Y la técnica acusa los efectos de la nueva síntesis. Leonardo afirma que el pintor debe ante todo hacer el esbozo de toda la figura entera, y tan sólo después puede completar sus diferentes partes. Antes de él, cuando las distintas partes de la pintura se unían mediante leyes de coordinación, la necesidad de hacer un boceto previo era desconocida. Para Leonardo todas las partes tenían que sujetarse a este primer esbozo, que estaba limitado por los efectos de la sombra.

Leonardo constituye quizás el único caso de un gran pintor y a la vez profundo pensador, que haya centrado su pensamiento, so pretexto de la pintura en general, en la pintura que él mismo hacía o en la que se preparaba para hacer en un futuro próximo. Presenta el sucesivo desarrollo del estilo pictórico, como una necesidad para el entero dominio de la realidad, pero al mismo tiempo expresa, también mediante palabras, su admiración por los aspectos de la visión que se permitía respetar la tradición florentina de la forma. La respeta y la modifica a la vez, porque pone en relación la forma

con la atmósfera que la rodea, creando en la penumbra un principio de color sin colores. Este ligarse a su amor de juventud, alabándolo junto a toda la experiencia adquirida por medio de la observación científica, este consciente ampararse en la sombra, responde al deseo de diferenciar su vida de artista, de la ciencia que con el tiempo ha ido imponiéndose sobre su espíritu.

Miguel Angel

Miguel Angel Buonarroti (1475-1564) no ha escrito un tratado de arte, sino que ha expresado de forma esporádica algunas de sus ideas sobre arte; y el portugués Francisco de Holanda (1517-1584) ha recogido más opiniones suyas. Si las comparamos con las de Leonardo, las ideas de Miguel Angel son reaccionarias, puesto que para este último el único ideal artístico es la forma plástica de la tradición florentina del siglo XV. Y hay que decir que esto no es así porque Miguel Angel haya sido más que nada escultor. Donatello como escultor ha plasmado una visión pictórica como ningún pintor florentino de su época. Y el mismo Miguel Angel, en sus esculturas, ha realizado una forma que va mucho más allá que lo puramente plástico, de modo que la oposición entre sus ideas y su manera de sentir no es nada ajena al drama de su personalidad artística, a su «no acabado». Miguel Angel escribe:

> Una pintura cuando mejor me parece, es cuando más se acerca al relieve, y éste peor es cuando más se aproxima a la pintura: sin embargo, me solía parecer que la escultura fuese la linterna inspiradora de la pintura, y que entre una y otra existiese la diferencia que hay entre el Sol y la Luna.

Leonardo afirmaba que la pintura era bastante superior a la escultura, y que un relieve de bronce que tenga algún que otro efecto de perspectiva tiene un valor más alto que una estatua de mármol. A esto Miguel Angel objeta:

> Concibo como escultura la que se hace *per forza di levare* [quitando] (escultura en mármol); la que se realiza *per via di porre* [añadiendo] (escultura en bronce) es similar a la pintura: basta con que viniendo una y otra, es decir, escultura y pintura, de una misma inteligencia, pueda establecerse una armonía entre ellas y dejarse de tantas discusiones; pues se pierde más tiempo en ellas que haciendo

obras de arte. Mejor hubiese escrito mi sirviente, que aquel que afirma que la pintura es más noble que la escultura, si hubiese sabido las cosas que este otro sabe.

Y esto va dirigido directamente a Leonardo.

Hemos ya señalado el interés de Leonardo para con el paisaje, y su deseo de representar en pintura la niebla y las nubes, las aguas transparentes y las lejanas montañas. Y ahora oíd la opinión de Miguel Angel, aportada por Francisco de Holanda:

En Flandes se pinta para engañar a la vista. Tal pintura no está compuesta más que de recuerdos, viejas casas, el verde de los prados, sombras de árboles, puentes y arroyos, que reciben el nombre de paisajes, y alguna que otra figura aquí y allí. Y todo esto, aun cuando puede resultar placentero para determinados ojos, está realizado realmente sin razón, ni arte, sin simetría ni proporcionalidad, sin pensamiento ni selección, y sin seguridad alguna de lo que se va a hacer; en suma, sin esencia ni fuerza.

Todo esto está claro y constituye el juicio fundamental para entender el arte «clásico» del Renacimiento. Cuando se piensa, sin embargo, en la importancia que tiene, dentro del ámbito del arte moderno, lo que Miguel Angel condenaba, y en la decadencia del gusto florentino en la segunda mitad del siglo XVI, por haber seguido precisamente los rígidos principios de Miguel Angel, nos damos cuenta de la importancia profética del juicio de Leonardo.

Durero

Las ideas de Leonardo fueron conocidas en el siglo XVI por un círculo bastante restringido de personas. Y no fueron las suyas las ideas que acompañaron por toda Europa la expansión del arte italiano. Por aquel entonces los italianos eran muy admirados por haber aportado las medidas al arte, es decir, por su perspectiva y por las proporciones del cuerpo humano, Geoffroy Tory (*Champfleury*, 1529) decía que los italianos eran los pintores y los escultores más perfectos de la cristiandad, porque estaban siempre con el compás y la regla en la mano. Predominaron, por consiguiente, las ideas de Alberti y las de algunos otros teóricos del siglo XV que cada vez se alejaban más de la consideración del arte en fun-

ción de la ciencia matemática: Francesco de Giorgio Martini y Piero della Francesca. Las ideas de este último fueron divulgadas más tarde por Luca Pacioli en su tratado *De divina proportione*, que alcanzó gran renombre. Hay que unir a esta misma corriente los nombres de Jean Pélerin le Viateur, autor de *De artificiali perspective* publicado en 1505, y Alberto Durero (1471-1528).

Este último, en su tratado acerca de las proporciones, intenta medirlo todo con una precisión y una minuciosidad nunca vistas, para formular la ley del arte en base a los principios italianos. Considera el arte como una teoría, en oposición a la práctica, y está convencido de la necesidad de dotar al arte de un conjunto de leyes matemáticas en contraposición a la certidumbre alemana basada en la mera y simple práctica. Sin embargo, cuando se llega a las últimas consecuencias de esta pretensión de racionalizar el arte, se advierte que no basta con las medidas, y que es necesario que el artista reciba de Dios el don de hacer en un día un dibujo mejor de lo que aun a pesar de todas las medidas puede hacer en un año.

Si alguien intentara averiguar en qué consiste la belleza de las imágenes, quizás alguien le respondiera que es la que aprueban los juicios de los hombres, lo cual no sería afirmado por otros, y entre ellos yo, puesto que nada de esto se da si dicha valoración se deja en manos de hombres ignorantes. Ahora bien, ¿qué persona podría determinar el conocimiento que debe poseer quien pueda acertadamente juzgar tal cosa?

Ninguna persona puede hallar belleza tan perfecta que no sea posible encontrar una todavía más perfecta. Tan sólo Dios conoce la perfección absoluta. Es por esta razón que la única tarea que Durero se propone es educar la mente y lograr, mediante las proporciones, una fórmula de acercamiento a la belleza. Después que cada uno haga lo propio. Y si alguien objeta que no hay necesidad de perder el tiempo con la ciencia si no es posible alcanzar la perfección, Durero responde que es necesario buscar el bien, aun cuando nunca se llegue a lo óptimo.

Durero es empujado al escepticismo con respecto a la belleza absoluta, por su misma conciencia de artista que ama pintar figuras de negros y campesinos; y de este escepticismo deduce una cierta independencia del sujeto creador del objeto representado, de ahí que éste no constituye la medida del valor de la obra de arte. En resumen, Durero anali-

za, con la fuerza de su rigor moral, la crisis de la fe en la belleza objetiva y en la perfección humana que fue el dogma de Alberti.

Aretino, Pino y Dolce

Las ideas artísticas de Leonardo no fueron directamente continuadas, ni siquiera en Florencia, a causa de la predominancia de las ideas de Miguel Angel. Sin embargo, una cierta continuidad conceptual, o, mejor dicho, un desarrollo de las intuiciones de Leonardo sobre el futuro de la pintura, se encuentran en Venecia, en los escritos de Pietro Aretino (1492-1556), Paolo Pino (primera mitad del siglo XVI) y Lodovico Dolce (1508-1568). Desde un punto de vista estético, dichos escritos no parecen tener mucha importancia: en realidad, no representan ningún progreso en la teoría del arte con respecto a la de Alberti y la de Leonardo. No obstante, no es ésta la única vez, en la historia de la crítica de arte, que resulta un efecto interesante de una renuncia teórica, de una toma de contacto con la intuición directa del arte. Recuérdese el fundamento científico asignado por Alberti a la pintura, aplicado más tarde por la obra de Leonardo, sin cambiar por ello de naturaleza. Era un camino cerrado. Para reabrirlo e ir más lejos era necesario formular la teoría de la naturaleza creacional del arte, es decir, poseer una teoría filosófica diferente de la que era propia del siglo XVI. ¿Qué podía hacer, sin embargo, quien despreciaba la concepción racional pero no poseía el suficiente valor como para afirmar el tipo de concepción irracional? Dedicar el menos tiempo posible al ejercicio del punto de vista racional, y abandonarse en manos de la intuición. De los dos elementos constitutivos de la crítica de arte, el pragmático y el cultural, el pragmático prevaleció en Venecia en el transcurso del siglo XVI. Hacia la mitad de dicho siglo, precisamente, el mundo se dio cuenta de que en Venecia había surgido una pintura que obedecía a factores distintos de los utilizados en Florencia y en Roma, y que, empero, se trataba de un gusto importante.

La filosofía del humanismo veneciano centralizado en Padua, no era neoplatónica como en Florencia, y a través de los estudios aristotélicos y árabes, se encaminaba a la investigación libre y sin prejuicios de la realidad natural. Por otra parte si Florencia dio pintores y filósofos, escultores y científicos, Venecia proporcionó, aparte de sus grandes pintores, tan sólo mercaderes, políticos y músicos. Ninguno de los pintores venecianos poseía la cultura necesaria para escribir la teoría de su propio arte, como hizo Leonardo. Aretino y Dolce fueron escritores y no artistas; Pino fue un pintor de tercera fila. Aretino, además, se educó en Roma, en contacto con Rafael y Miguel Angel. La verdadera causa por la cual escribe sobre la pintura veneciana es su admiración por algunos pintores, como son Tiziano y Tintoretto, que tienen, según él, su mismo gusto en literatura. Afirma la superioridad de su propia prosa, vivaz y dinámica, frente a la amplia y correcta, aunque monótona prosa de los humanistas. Por la misma razón, considera la pintura de Tiziano, libre y realista, como superior al dibujo pedante de los representantes de la escuela toscana. Sus ideas sobre el arte están expresadas esporádicamente en sus cartas, semejantes a los modernos artículos de periódico.

Un año después de la muerte de Aretino, Dolce publicó el *Dialogo della pittura* (1557), que subtituló precisamente *L'Aretino*. Y aun cuando Dolce no tenía un gusto tan determinado como Aretino, extrajo de su inspirador algunas ideas importantes.

Paolo Pino, en 1548 ya había publicado el *Dialogo di pittura*. La cultura e inteligencia de éste son bastante limitadas, sus palabras, son empero, el eco de las conversaciones de los mejores pintores venecianos. Cuando empezamos a leer el tratado de Pino, nos encontramos ante unas bellas mujeres que acompañan al protagonista del diálogo. Y la narración parece estar escrita en vistas a buscar la mejor manera de escoger la más bella de las mujeres. Los venecianos discutían sobre arte, no para descubrir, como los florentinos, una verdad científica, sino para refinar su sensualidad. No olvidemos que la gran época de la pintura veneciana del siglo XVI se inició con la Venus desnuda y durmiente de Giorgione.

La primera consecuencia de tal condición de los espíritus críticos fue una revuelta contra el «orden». La pintura florentina nace a partir del sistema de la perspectiva, opuesta al caos cromático de la Edad Media. En Venecia, por el contrario, Dolce afirma que se empieza a pintar cuando se va más allá del sistema, y que la variedad de motivos naturales representados debe parecer no estudiada ni buscada, sino creada espontáneamente.

Pino subraya sus reservas en contra de las proporciones. Y sostiene que raramente un pintor puede observarlas,

puesto que toda imagen debe ser pintada en movimiento, y éste destruye todo tipo de proporción abstracta.

Para Miguel Angel fue una verdadera tragedia el haber dejado inacabadas algunas de sus obras. Pero en Venecia, todos los pintores saben que debe evitarse un acabado demasiado perfecto, puesto que el acabado representa la muerte de la vitalidad de una pintura. Aretino sabe que mediante la rapidez se obtiene bellísimos efectos y admira la de Tintoretto. Tintoretto pinta más rápidamente que los otros pintores, porque concibe el efecto de las luces y las sombras con mayor vivacidad y energía. Leonardo escribió que para obtener la síntesis es necesario realizar un esbozo de lo que se va a pintar. Aretino va bastante más allá: el esbozo es el género preferido en pintura, es motivo de libertad, en contra de la pedantería de los pintores gramáticos.

Dolce y Pino coinciden en la división de las tres partes de la pintura: invención, dibujo y colorido. *Invención* es el arte de crear en el ámbito de la pintura narraciones de tipo literario, histórico, se emparenta, por consiguiente, con el contenido y no con la forma. Dolce sabe que la expresión de los sentimientos en pintura es algo que se da por añadidura, a la cual debe contribuir asimismo la imaginación del observador. De todas maneras, no extrae de dicha observación las necesarias consecuencias.

La experiencia del color alcanzó grados tan refinados en la crítica veneciana como estuvo ausente en las teorías florentinas. Sabemos que después de haber reducido el color al claroscuro (Alberti), éste fue reducido a la mera sombra (Leonardo). Dolce, por el contrario, cree que el relieve es una cuestión de colorido. Con lo cual subordina el relieve al color, y no el color al relieve. Y es aquí donde se halla el punto máximo de discrepancia entre venecianos y florentinos.

Cuando un pintor imita bien el color, la delicadeza de la carne y la propiedad de cualquier cosa, parece que sus pinturas estén vivas, de tal manera que sólo es falta el aliento. El contraste es la parte principal del colorido, el que se establece entre la luz y la sombra; entre cuyos extremos se añade una mediación que hace de unión entre ellos; hace parecer a las figuras redondas, y más o menos (según la necesidad) distantes... Hay que mantener siempre el ojo puesto en el color de la carne, y en su delicadeza. Es por esto que muchos pintan de una manera discutible, tanto por el color como por la dureza. Las sombras son demasiado fuertes, y la mayor parte de las veces acaban en puro negro. Muchos las hacen demasiado blancas, otros demasiado rojas. Yo antes preferiría un color tirando

a marrón, antes que demasiado blanco... Ninguno crea que la fuerza del color consiste en la elección de los más bellos barnices, azules, verdes, etc., sino en saberlos emplear de manera conveniente. A mi modo de ver, se requiere cierta soltura para que no haya ni excesiva abundancia de colorido, ni demasiada desnudez en las figuras: sino que dé la impresión de una amable y sólida estructuración... Hay que huir sobre todo del exceso de esmero, pues siempre es peligroso.

Parece, en verdad, que sea Tiziano mismo, y no Dolce, quien nos esté exponiendo su teoría del color. Esta es compleja y refinada, tiene sus raíces en los sentidos, aun así se convierte en el fundamento de todo un mundo pictórico, hasta llegar incluso a aquel temor por el exceso de esmero que tanto habría escandalizado a Durero o a Alberti, y que, sin embargo, representa la distancia que separa al artista del artesano, una nueva y más libre conciencia de los propios derechos espirituales. Los colores básicos han desaparecido, las formas adoptan la apariencia de masas aéreas, las luces y las sombras se han liberado del blanco y del negro, el movimiento ya no está subordinado a la actitud de una figura, porque ha alcanzado niveles cósmicos, y aun una figura sentada da a veces la sensación de movimiento.

Todo esto anuncia que la crisis del humanismo florentino se va acercando a su fase final y resolutiva. La imagen pictórica del hombre no está ya aislada en medio del universo. Por fin se ha encontrado la fórmula para unir la imagen del hombre con la de las cosas que lo rodean, esta fórmula recibe el nombre de luces y sombras. Esto es lo que ha realizado la pintura veneciana, y la crítica veneciana tiene el mérito de haberse dejado llevar de la mano de la pintura de su época. No obstante, para teorizar e interpretar de forma crítica la pintura veneciana se hubiera necesitado no sólo poseer la aguda sensibilidad de Aretino, sino también saber razonar como lo hacían Alberti o Leonardo. Y la crítica realizada en Venecia no llegó a tanto. Pino considera que la perfección del arte se halla en la unión entre el dibujo de Miguel Angel y el color de Tiziano. La teoría del eclecticismo, en efecto, aparece por vez primera en el tratado de Pino. Esto representaba un signo de decadencia de la individualidad, que había surgido de una manera espontánea al rechazarse el eclecticismo de Cennino Cennini, y cuya desaparición acarreaba consigo la decadencia del gusto.

Las «Vidas de los artistas», que ya habían empezado a ser narradas por Ghiberti en el siglo XV, son continuadas. Manetti escribe una biografía de Brunelleschi, y para alabar a su héroe esboza una historia de la arquitectura para mostrar la manera en que dicho arte había renacido después de la barbarie medieval. A principios del siglo XVI, el deseo de escribir sobre las vidas de los artistas aumentó. En Florencia, se conocen tres intentos, y aún en otros sitios surge la misma pretensión, escritos por Marco Antonio Michiel en Venecia y por Pietro Summonte en Nápoles. Sin embargo, la obra que sumergió en el olvido a todas las demás fue: *Vite dei pittori, scultori e architetti*, de Giorgio Vasari (1511-1574). Precede a la citada obra un tratado sobre el arte, que es bastante más técnico que, por ejemplo, el de Alberti, pero que, de todos modos, subraya el deseo de Vasari de relacionar la biografía de los artistas con la teoría del arte. Es por esto que en las *Vite* afirma que los «profanos» aprenderán la perfección y la imperfección de las obras de arte y la diferencia de estilos entre los artistas. Pero lo que él realizó antes que nadie, incluso que los antiguos, fue narrar de una manera sensacional los sucesos de la vida de los artistas y la descripción de sus obras, dándonos así la prueba de un interés histórico nuevo. También la historia de Vasari está supeditada al tipo pragmático de las historias del Renacimiento, es decir, considerar la *virtud* práctica de los individuos (sin conexión alguna con sus respectivos ideales) cuya interpretación únicamente puede ser psicológica.

Las ideas estéticas de Vasari son bastante más vulgares que las de Alberti y de Leonardo. Los dos principios del artista mago y de la interpretación científica de la naturaleza se encuentran al nivel más bajo. El artista continúa siendo capaz de llevar a cabo cualquier tipo de arte o de ciencia, pero por falta de objetividad se convierte en autor de cosas artificiales, y se puede permitir toda clase de libertades y de caprichos. «La grandeza del arte nace en algunos debido a la diligencia, en otros al estudio, en éstos por imitación y en aquéllos por el conocimiento de las ciencias»: demasiados orígenes, y lo que falta es precisamente la «imaginación». La idea de imitación de la naturaleza se hace banal. Vasari sabe que ésta puede ser una operación semejante a la de la naturaleza, sin embargo, en este momento es un concepto sin fuerza alguna. Vasari, una vez venido a menos el contenido científico,

cree que es posible alcanzar el arte mediante la imitación de la manera de los maestros. Y esto, que es la novedad precisamente de la teoría vasariana, se explica mediante su posición en el mundo del arte.

Como es sabido, Vasari no sólo era escritor sino también, y sobre todo, creía serlo, pintor y arquitecto. Alumno de Miguel Angel, es uno de tantos manieristas florentinos del siglo XVI que aprendieron las *maniere*, es decir, las apariencias exteriores del estilo de Miguel Angel o de Rafael y las repitieron de una manera mecánica, sin llegar a expresar nunca su sensibilidad en el ámbito de la fantasía. Del factor que se enorgullecían era del dibujo, padre de las artes, que extrañamente era considerado como un valor de la forma plástica, y que a menudo significaba invención, es decir, habilidad para componer escenas con muchas figuras, ornamentaciones y cosas muy variadas, sin expresar ningún sentimiento. El hecho de ser un manierista miguelangelesco influye también sobre la teoría de Vasari, y sobre su concepción histórica. Ha convertido a Miguel Angel en su héroe, y todos los demás artistas se valoran en relación al héroe que representa la perfección del arte. De la misma manera que Xenócrates creía que el progreso llegaba hasta Lisipo y Apeles, así también Vasari cree hallar su culminación en Miguel Angel y Rafael.

Distingue entre tres épocas que corresponden a los siglos XIV, XV y XVI.

> En la primera y más antigua (de las épocas) estos tres tipos de arte han estado muy lejos de la perfección, puesto que los pocos aciertos logrados han ido acompañados de tan gran imperfección, que no merecen alabanza... En la segunda se observa cierta mejora en las cosas en general y en lo referente a las invenciones, y asimismo en el pintar guiándose más en el dibujo y con mejor *maniera* y diligencia... ¿Quién será capaz sin embargo, de decir que en ese tiempo se haya logrado perfección alguna, o que se haya alcanzado el nivel actual tanto en lo que se refiere a la invención, como al dibujo o el color?... Este tiempo corresponde con certeza, a la tercera época, sobre la que es posible manifestar sin error, que el arte ha realizado lo propio de un imitador de la naturaleza, y que ha llegado a un nivel tan elevado que antes se debe temer su decadencia, que esperar a que experimente un aumento.

En dicha tercera época se alcanza una tan «maravillosa perfección que bien se puede decir con toda seguridad, de las estatuas y de cualquier parte de éstas, que son bastante más bellas que las antiguas».

Vasari, por consiguiente, considera el arte del siglo XVI superior al de los siglos XIV y XV, e incluso al arte de la antigüedad. Por tan perfecto lo tiene que hasta prevé su decadencia. Tal perfección constituye el sistema de valoración de sus juicios con respecto, incluso, a los pintores que tuvieron un ideal distinto al suyo; por esta razón algunas de las esporádicas, aunque acertadas intuiciones que Ghiberti había tenido acerca de la grandeza absoluta de algunos maestros del siglo XIV fueron anuladas. Por ejemplo, Vasari reprocha a Giotto que no haya pintado los ojos redondos, sino en forma de almendra. Pero esta crítica no sólo depende de un juicio naturalista, sino también de un prejuicio estético dada la perfección de la esfera, según la tradición clásica. Sin embargo, fue debido a este tipo de prejuicios que se suprimió la maravillosa intuición de Vitelo. Vasari contribuye, por tanto, a hacer desconocer la deuda que el arte del Renacimiento tiene para con el arte de la Edad Media, y a imponer, por un período de dos siglos, la idea de que era tan sólo en el siglo XVI cuando el arte había llegado a su perfección.

Por esto el valor positivo de la crítica de Vasari reside en algunas apreciables intuiciones que tuvo sobre todo del arte que él consideraba perfecto. Cuando habla de Miguel Angel, sus criterios de juicio ya no le bastan y entonces recurre a Dios. Es Dios quien, después de haber considerado vanos los esfuerzos de los artífices para alcanzar la perfección, envía a Miguel Angel a la tierra, otorgándole la perfección en el trazado de la pintura y de la escultura, en la ornamentación y en la práctica de la arquitectura, aparte de en la filosofía moral y en la poesía. Miguel Angel ha plasmado dicha perfección en la parte principal del arte, en la figura humana, especialmente desnuda, con su gran manera, la proporción perfecta, el movimiento de las actitudes y la expresión de las pasiones.

> Y como sólo atendía a este objetivo ha dejado de lado la belleza de los colores, los caprichos y las nuevas fantasías de ciertas menudencias y delicadezas, que muchos otros pintores no han descuidado, no sin alguna razón. De ahí que alguno, no muy práctico en el dibujo, ha probado la variedad de tintas y sombras de colores, con diferentes rarezas y nuevas invenciones, pretendiendo de esta manera alcanzar un lugar preeminente entre los primeros maestros.

En la edición de 1550, Vasari había tan sólo plasmado su admiración con respecto a Miguel Angel; en 1568, bajo la influencia de Aretino, le añade algunas reservas. Pues

bien, son precisamente estas reservas las que dan un sentido crítico al discurso de Vasari. Criticar es limitar, y el carácter divino de Miguel Angel no permitía que Vasari viera los límites. Se dio cuenta, sin embargo, de que existía algo más en el mundo del arte aparte de la figura humana, con lo que impone una primera limitación; y cuando admite que un camino al arte pasa también por la variedad de tintas y de sombras coloreadas, Vasari reivindica el derecho del gusto veneciano a coexistir junto al de Miguel Angel. Sin duda, los elementos de la definición crítica son aún de tipo material, sin embargo, poseen valor, y son los mejores que el Renacimiento nos ha legado.

Más importante quizá sea el juicio de la obra de Rafael. En el año 1550, Vasari considera el desarrollo artístico de Rafael como un continuo progreso, que alcanza la perfección en sus últimas obras, en las que es más evidente la influencia de Miguel Angel. En 1568, por el contrario, contraponía la personalidad de Rafael a la de Miguel Angel, determinando los límites de cada una. Rafael vio claramente que la pintura no consistía sólo en la representación de desnudos, y que podría alcanzar su perfección en la invención, en las perspectivas, en los cortinajes, en la «pintura de radiantes y bellos rostros femeninos e infantiles» y en los retratos. «Rafael —digo— no pudiendo alcanzar la perfección de los desnudos de Miguel Angel, cambió todo este tipo de cosas para intentar igualarle o superarle en estas otras cosas.» Y de ahí surge la feliz conclusión, esto es, que Rafael, en sus últimas obras, cuando fue totalmente influido por el dibujo de Miguel Angel, «perdió parte del mérito que había alcanzado».

Ahora bien, este juicio, que ha sido además afirmado por la crítica moderna, supera los límites de la crítica del Renacimiento, en tanto que muestra la conciencia de la personalidad artística en cuanto tal. Es evidente, en este caso, que la crítica de Vasari emplea los más altos conceptos que es posible adoptar en esta época. Vasari pasa del juicio particular al concepto general: «cada uno debería contentarse con hacer voluntariamente aquellas cosas hacia las cuales tiende por natural instinto y no pretender mediante habilidad, o por deseos de competencia, hacer lo que no le es dado por inclinación natural, para no fatigarnos en vano, y a menudo con vergüenza y perjuicio». Idea, ésta, que está totalmente de acuerdo con lo que Aretino había ya escrito en 1537: «Esos pintores que se quedan boquiabiertos mirando la capilla de Miguel Angel... pretendiendo imitar la grandeza de

su manera de hacer, esforzándose en dar a las figuras majestuosidad, movimiento y espíritu, olvidando de entrada el saber alcanzado, no sólo no alcanzan la manera de aquél, sino que además olvidan la propia». He aquí el total rechazo del manierismo miguelangeliano. Y el hecho de que el manierista Vasari se haya dado cuenta de ello constituye la prueba eficiente de la superioridad de su sentido crítico con respecto a su arte.

Vasari ha llegado a esta altura crítica ya sea por la influencia de Aretino, ya sea por el problema de conjugar las dos personalidades artísticas de Miguel Angel y Rafael, es decir, los dos tipos de perfección distintas que constituían el fundamento de su gusto. Cuando se encuentra, sin embargo, entre gustos distintos de su propia concepción, aun cuando sean contemporáneos, como los de Correggio, de Giorgione o de Tiziano, admira aspectos particulares de sus obras pero no puede comprenderlas en su conjunto. Ante Correggio se halla desorientado porque observa su grandeza sin llegar a explicársela; experimenta una gran desorientación ante los frescos de Giorgione porque no puede determinar el sujeto, y ante los cuadros de Tiziano porque sólo se ven bien desde lejos, a causa de su realización a base de toques largos y difuminados. Cuando no lo entiende, se aferra al principio de representación florentino y de imitación de lo antiguo, alaba sus grandes utilidades, y compadece a los que no se han beneficiado de ellos. En resumen, tanto su gusto particular como el interés personal le son una traba para la comprensión.

A pesar del carácter manierista de su gusto, de la superficialidad general de su manera de ser y de que sus ideas estéticas e históricas no eran aptas para la tarea que pretendía llevar a cabo, Vasari sigue siendo el más antiguo historiador de artistas que se haya propuesto describirlos con una cierta amplitud de miras e intereses, ayudado por una buena cualidad de escritor que le permitió expresar muchas verdades en forma mitológica y favorecido por algunas intuiciones críticas de valor eterno.

Serlio, Palladio

La crítica arquitectónica no hizo, durante el siglo XVI, los mismos progresos que la crítica de la pintura realizó de

la mano de Leonardo, Aretino y Vasari. Cuatro tratados de arquitectura obtuvieron gran éxito y alcanzaron numerosas ediciones, estos fueron los de Serlio (1475-1552), Vignola (1507-1573), Palladio (1508-1580) y Scamozzi (1552-1616). Sin embargo, al basarse en el estudio de Vitruvio y de los antiguos monumentos, no supieron formular los problemas de su época, y son, más que nada, un espejo de unas necesidades prácticas y sociales.

El más importante de todos ellos es el de Serlio, el cual, aun proponiéndose ser fiel a las reglas de lo antiguo, por falta de cultura, expone de una manera ingenua su propio gusto. Le encanta mezclar el orden rústico con los órdenes clásicos, de manera que la lógica interna quede destruida; considera el vacío no ya como parte integrante de lo lleno, sino en tanto que valor de la masa atmosférica; ve la distribución de los elementos arquitectónicos más bajo la forma de yuxtaposición de colores que de relaciones de formas plásticas. Y cuando luego se traslada a Francia, país más liberado del rigor clásico que Italia, se abandona a los caprichos de la variación e intenta definir las nuevas combinaciones de elementos arquitectónicos, mediante abstractas categorías psicológicas: lo sólido, lo dulce, lo delicado, lo áspero... En suma, su fragmentaria sensibilidad no llega a constituir una teoría racional de la sensibilidad misma: su crítica, no obstante, corre paralela, de algún modo, a la crítica veneciana de la pintura, bien orientada, aunque incapaz de alcanzar una formulación teórica.

Milizia y Goethe, representantes de la crítica neoclásica, nos dicen que Palladio no es el arquitecto puramente clásico, como la tradición nos lo presenta. Este último, sin embargo, no poseía conciencia de la transformación que él mismo había llevado a cabo de la arquitectura clásica con un cierto aire veneciano; es por esto que cuando leemos su tratado sólo encontramos las ideas de Vitruvio, Alberti y Vasari. También Palladio hace determinadas alusiones a la historia de la arquitectura. Según él, la restauración de la buena y bella arquitectura no es obra de Brunelleschi, como había creído Manetti, sino de Bramante, de ahí que la obra de Bramante esté clasificada dentro de la arquitectura antigua.

Lomazzo

Se ha dicho, y con sumo acierto, que los verdaderos críticos del arte del Renacimiento fueron los pintores manieristas. Y en efecto, éstos, por falta de instinto natural hacia el arte, seleccionaron de las obras más apreciadas de los maestros, los elementos que ellos consideraban que constituían el arte, con vistas a alcanzar la «bella manera». Como es evidente, se equivocaron como artistas y como críticos, pues los elementos escogidos eran, a lo sumo, principios artísticos y no arte; pero, sea como sea, su elección presupone un juicio crítico. Es por esta razón que los tratados de arte de los manieristas poseen mayor importancia que sus pinturas.

El que obtuvo mayor éxito, vertido al inglés y al francés, fue el *Trattato dell'arte della pittura* (1584), de Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600). Este es un pintor manierista lombardo que, al volverse ciego, pasó de la práctica a la teoría del arte. Su gusto se fundamenta en el de Leonardo, añadiéndole el de Miguel Angel y el de Rafael. Le gusta la «alquimia cromática» de Tiziano y de los venecianos en general, sin embargo, los excluye del ámbito de los pintores modelos. Siente orgullo por la tradición lombarda, y conoce, aunque superficialmente, el arte flamenco y alemán. Es un pintor manierista que se resguarda del manierismo. Elabora un programa ecléctico, aunque indica los peligros inherentes al eclecticismo. Su pensamiento oscila entre la observación empírica y el concepto abstracto. Por esto, según él, el arte es imitación de la naturaleza y representación de la idea. No concibe ni el valor de la forma, ni del color en sí mismos, y busca el *quid medium* en el movimiento-luz, apelando, por consiguiente, a Leonardo. La apreciación del movimiento-luz le sirve a Lomazzo para comprender la pintura septentrional (Correggio y Tiziano) mejor que Vasari, pero no lo suficiente como para crear un único método de valoración. Por esta razón, constituye la base ideal no de Caravaggio sino de los Carracci.

El tratado consta de tres partes: teórica, práctica e iconográfica. Esta última constituye la descripción literaria de los motivos a tratar en pintura. La última parte teórica pretende afianzar la ciencia de las posibilidades pictóricas y cita los «hallazgos» que los diferentes pintores antiguos y modernos han realizado en el terreno del arte. La parte práctica versa sobre las preferencias del gusto de Lomazzo. La diferencia existente entre un tratado de este tipo y los realizados por Alberti o por Leonardo reside en la mayor abstracción que reciben los concretos problemas pictóricos. El sistema es mucho más rígido, pero procede del exterior. Para Lomazzo, por tanto, es posible preocuparse de los motivos sin tener en cuenta para nada su forma de representación. Al igual que analiza las formas en sí mismas, sin relación alguna con la naturaleza. De ahí surge el peligroso principio de «corregir» la naturaleza. Las partes del arte toman el carácter de compartimentos estancos. Tanto en las ideas como en las obras, los manieristas tuvieron en gran estima la belleza desnaturalizada o naturaleza fea. Esta era la vía más directa para alcanzar la *manera* sin *arte* y para esquematizar el arte en las diferentes *maneras* de los artistas.

El arte vale por lo que significa, es decir, por la verdad que contiene; esta misma verdad, empero, puede ser superada por la ornamentación, que se concibe como capricho. La proporción y la perspectiva constituyen la gramática del pintor, aunque es característico del manierismo el hecho de asumir las abstracciones geométricas en tanto que entidades tipo, al igual que aquellos modelos para la interpretación de la realidad señalados por Alberti. Movimientos y luces son el punto de partida de la pintura. Mediante los movimientos se resuelven tanto las expresiones psicológicas del objeto representado, como el instinto creativo del artista. El conseguir una buena calidad de luz puede hasta salvar un mal dibujo (y ésta es quizá la más aguda intuición sobre el arte que se estaba desarrollando en su época). Mediante la luz, renueva Lomazzo la exaltación crítica de la tradición medieval: la luz es Dios. El movimiento posibilita la expresión psicológica, como la luz la expresión física. El color depende de estas otras partes de la pintura y ayuda a completar la ilusión realista. Como las proporciones, los movimientos, las luces e, incluso, las pasiones, son consideradas de una forma abstracta, se puede decir que, lo que él hace es esbozar un tratado de las pasiones.

A todo lo que hemos citado se intercalan frecuentes referencias a determinados artistas, sin que, por ello, Lomazzo tenga en cuenta la personalidad artística existente en los elementos figurativos o psicológico-abstractos de los que habla. No obstante, la mayor importancia de la obra de Lomazzo reside, precisamente, en el hecho de haber sistematizado los elementos de la forma abstracta. Lomazzo aspira a la especulación filosófica, por esta razón distingue entre arte y teoría del arte. Alberti y Leonardo dan normas a los artistas para la creación artística, Lomazzo, por el contrario, tiende

a legitimar lo que los artistas han creado. Por consiguiente, los elementos abstractos de la forma y del color ya no constituyen elementos técnicos de trabajo para los artistas, sino esquemas de interpretación para los críticos. Es posible admitir, por tanto, que Lomazzo es un precursor de la moderna ciencia alemana del arte.

En resumen, la contribución del Renacimiento a la crítica de arte no fue únicamente bastante completa e importante, sino que asimismo se manifestó a través de unas formas que se convirtieron en modelos para los escritores de arte del siglo XVII y, en parte, del XVIII. Las principales formas son las siguientes: las vidas de artistas, la teoría interpretativa de la naturaleza y el estudio de las diversas *maneras* de los artistas.

4. El período barroco

La pasión por el realismo y la idea del clasicismo

Las teorías artísticas del Renacimiento legaron al naciente siglo XVII dos principios bien distintos: la interpretación de la naturaleza, y la distinción de las *maneras*. Este último tuvo su natural desarrollo durante el siglo XVII y en épocas posteriores. El primero, sin embargo, halló un obstáculo insuperable. Los hombres de ciencia, con Galileo a la cabeza, descubrieron el lenguaje propio de la naturaleza, y precisaron el método científico para su estudio; por cuya causa inutilizaron y superaron la teoría artística de la naturaleza.

Las consecuencias de este hecho sobre el arte fueron bastante importantes. No es posible concebir la pintura florentina del siglo XV sin ligarla a la fe en la *verdad* de su interpretación de la naturaleza. En aquel entonces había un mundo de ideas que se convertía en arte, porque éste estaba considerado como la mejor manera de comprender la realidad. Sin embargo, Caravaggio, por ejemplo, no podía tener ya esa fe en la *verdad científica* del trabajo que hacía; su educación manierista le había advertido sobre los peligros del *artificio* humano. Por otro lado, la manera cómo él sentía las cosas era demasiado potente y directa para poder adaptarse y seguir los artificios de otros y ocasionalmente superarlos. Por consiguiente, se rebeló contra la tradición manierista y quiso retornar a la naturaleza. Pero, ¿de qué manera? La falta de fe en la verdad aportada por la ciencia le imposibilitaba adoptar cualquier tipo de directriz conceptual. Debía replegarse sobre

las pasiones y las sensaciones y rechazar «la idea». Se apoyó en la tradición veneciana que había evitado las peores consecuencias del manierismo, precisamente gracias a la interpretación sensual que daba al color. Y de esta manera apela, de algún modo, al espíritu de los primitivos, de los cuatrocentistas. Pero con una exasperación, con una tan grande necesidad de polémica cual los artistas del siglo XV nunca sintieron. Esta exasperación y esta necesidad de polémica son las razones del nacimiento del «realismo» en pintura. Masaccio y Pollaiolo son a la vez realistas e idealistas, quizá porque operan de una manera ideal sobre la naturaleza. Puesto que en el siglo XVII existieron pintores que operaron idealmente sobre aspectos ideales de la naturaleza, quien obró sobre la naturaleza, lo hizo de un modo pasional, no ideal.

Los mejores pintores del siglo XVII siguieron el camino emprendido por Caravaggio; o sea, se sacaron el manierismo de encima para ligarse a la naturaleza con toda la pasión de que eran capaces. El color fue el símbolo visible de la citada pasión, concebido en tanto que directriz sensible, en oposición a la forma plástica abstracta considerada como directriz racional. Y los mejores pintores del siglo son flamencos (Rubens y Van Dyck), holandeses (Rembrandt, Franz Hals, Vermeer y muchos otros) y españoles (Velázquez y Zurbarán). Fueron éstos los que dieron al siglo XVII el valor de gran época artística. Los escultores y los arquitectos de ese mismo siglo, sin embargo, no tuvieron la posibilidad de retornar a la pasión con tal fuerza y libertad como los pintores. Para comprender bien este fenómeno, es necesario recordar que estos últimos no gozaban del apoyo de la tradición veneciana, que había permanecido al margen del manierismo únicamente en lo que se refiere a la pintura, ni se interesaban por los efectos del color, que facilitaban la liberación de las formas manieristas. Por otro lado, escultores y arquitectos participaban de la misma atmósfera pasional propia de los pintores. Por consiguiente, recurrieron al siguiente compromiso: conservaron las teorías manieristas y les añadieron elementos pasionales. Al citado compromiso se dio el nombre de *barroco* en sentido peyorativo, como de gusto corrompido y confuso. Si en lugar de esto, mediante la denominación de barroco se pretende designar al período que va desde finales del siglo XVI hasta los últimos años del siglo XVII, entonces hay que admitir que en esta época existieron no sólo grandes pintores, sino también un nuevo principio de gusto, de origen sensual y pasional, pero que poco a poco fue elevándose hasta las más altas cimas

del arte, por ejemplo, en las pinturas de Rembrandt y Velázquez. Se trata, en suma, del principio de gusto, elemento pragmático esencial de la estética en la filosofía del arte, tal y como luego se concretaría en el siglo XVIII.

Entretanto, la teoría manierista seguía su camino y sufría muchos malestares de tipo social. Dado que el manierismo consistía en la elección de las mejores *maniere* del siglo XVI, era natural que sintiera la necesidad de hacerse con «la idea» en base a la cual escoger, el deseo de racionalizar dicha elección y sus posibles combinaciones, haciendo desembocar así al manierismo en el eclecticismo. En Lomazzo encontramos aún una cierta desconfianza hacia el eclecticismo. Sin embargo, ya desde 1548, Pino había propuesto la fusión del dibujo de Miguel Angel con el color de Tiziano. Los que en verdad impusieron una especie de eclecticismo en la mayor parte del arte italiano y francés fueron los Carracci. Era, el suyo, un modo no tanto de reaccionar contra el manierismo como de desarrollar los principios de éste con una mayor seriedad estética. Tenían necesidad de conocer los valores del arte, más que de crearlos; de ahí que dejaron desarrollar más su personalidad en base a las teorías a las que se acogían, que sobre su modo de sentir. Y por tanto, como es de suponer, no sólo llegaron parcial, sino raramente, al nivel del arte. El mejor de estos pintores de la «Idea» es francés, y se llama Poussin; éste sintió con tal seriedad su propia doctrina que llegó incluso a vivirla de una manera dramática, para poder reconvertirla de nuevo en arte. Aunque su producción, en términos generales, es bastante inferior a la de los pintores «realistas», fue uno de los más apreciados y alabados pintores del siglo XVII.

Moralismo e intelectualismo estético. Introducción a la estética del sentimiento

El siglo XVII preparó los materiales para el descubrimiento de la actividad autónoma del arte, que se hizo en el siglo siguiente, exacerbando, por un lado, el intelectualismo estético, en homenaje a la «Idea» manierística y a la nueva importancia que asumía la ciencia, y, por el otro, alabando el sensualismo artístico.

Una tendencia difundida, aunque sin posteriores consecuencias, fue la concepción moralista del arte. Después del Concilio de Trento aparecieron preocupaciones morales por-

que las pinturas y las esculturas no ofendieran con los desnudos la hipocresía dominante, y porque las licencias poéticas no indujeran a errores dogmáticos. Gilio (1564) y Ammannati (1582) escribieron precisamente para evitar los errores en las historias y las representaciones deshonestas. El cardenal Paleotti publicó también una especie de código iconográfico (1582 y 1594), que se diferencia del escrito por el monje Dionisio, sobre todo, porque este último sugiere al pintor lo que debe pintar, mientras que el interés central de Paleotti es hallar lo que el pintor no debe representar, es decir, asumir el oficio de controlador de conciencias. Pretende que los pintores se conviertan en callados teólogos, en silenciosos predicadores, puesto que a la debilidad humana le es imposible llegar a la contemplación de las cosas sublimes sin el apoyo de los sentidos, es decir, intenta conducir el arte a la oratoria y al pensamiento. De ahí que la literatura moralista que se ocupa de arte, como el *De pictura sacra* (1634) del cardenal Federico Borromeo o el tratado escrito en colaboración por el jesuita Ottonelli y el pintor Pietro da Cortona (1652), no posee ningún interés estético directo. Estos nos dicen, es cierto, que la pura contemplación de la belleza física no era ya suficiente, fuese cual fuere la razón, y que surgía un anhelo de belleza moral, anhelo que a menudo fue falso e hipócrita, aunque con el tiempo se convirtió en auténtico. E inmediatamente desapareció el prejuicio que afirmaba que la base de toda belleza era la belleza humana al desnudo, concebida como canon de forma abstracta, y se estimuló la búsqueda de la belleza de las figuras vestidas, mediante alguna que otra ventaja de efectos cromáticos. Sin embargo, el hecho de haber establecido una regla fija para la representación religiosa, impidió toda posibilidad de expresión religiosa espontánea, de modo que Caravaggio, quizá el único pintor religioso de entre todos los artistas italianos del siglo XVII, fue rechazado por la Iglesia porque se lo consideraba como *extraño*, esto es, como sospechoso de herejía. Y al mismo tiempo el hecho de haber dado un oratorio objetivo de amaestramiento al deleite pictórico desvaneció toda posible autonomía del placer estético, y le imprimió una segunda intención de placer sensual y de velado moralismo. Consecuencia de esto fue la incitación a representar los sufrimientos físicos de los mártires de la fe, de manera que provocara aquella especial voluptuosidad, que recibió el nombre de placer compuesto de dolor y de alegría, y que interpretó de un modo poco decoroso la *catarsis* de Aristóteles.

La teoría moralista del arte no podía tener un desarrollo crítico positivo. Por otra parte, el riguroso impulso racionalista asignado por Descartes a la interpretación de la realidad, desviaba la mente humana del objetivo propio del arte. Este pensador considera que la imaginación depende de la voluntad y por tanto la identifica con la acción. Los efectos humanos son fenómenos de perturbación espiritual, de lo que se deduce que la razón tiene la tarea de vencer a las pasiones. Malebranche exacerba la oposición entre imaginación y razón: la imaginación, madre común de todas las artes, constituye la facultad seductora, cuyos engaños deben inspirarnos un saludable horror. Era natural, por consiguiente, que los críticos cartesianos viesen en las reglas racionales la única posible justificación del arte, de donde *L'art poétique* de Boileau (1674). Esto significaba un paso atrás tanto con respecto al intelectualismo del Renacimiento, como en lo referente a la teoría de Plotino. No es, por tanto, ninguna maravilla que aún los críticos más racionalistas de Italia, país donde la tradición del arte estaba todavía viva, se hicieran partícipes de la concepción neoplatónica. Bellori habla, en efecto, de la idea que «surgida de la naturaleza supera su propio origen y se hace original mediante el arte dirigido por el instrumento del intelecto, se convierte en medida de la mano».

La atenuación del rigorismo intelectualista cartesiano efectuada por Locke (1690) y por Leibniz (1684) tuvo su efecto sobre la crítica sólo en el siglo siguiente; de manera que es normal encontrar a lo largo del siglo XVII, en el pensamiento de los críticos, sobre todo italianos, la conciencia, aunque quizá confusa, de que las formas de operar en el terreno del arte son distintas de las de la ciencia. Se difunde la valoración de la obra de arte para el *deleite*, y surge el tipo de pintor dilettante. Se discute acerca del concepto de *ingenio*, que ya en el siglo XV se distinguía del concepto de actividad científica o racional. Zuccolo (*Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Venecia, 1623) dice que la valoración de una pintura no viene dada tan sólo por el ojo, sino también por una «cierta potencia superior» que «tanto mejor conoce, cuanto mayor es su agudeza natural y su pericia en el arte, sin valerse, sin embargo, del discurso». Pallavicino (*Del Bene*, 1644) sitúa el origen de la poesía en la «primera aprehensión» de la simple apariencia del objeto, sin que se haya dado juicio de verdad o falsedad, de real o irreal. La imitación de la naturaleza es, no obstante, un proceso que conduce a hallar lo verosímil y no la apariencia de la realidad. No se pinta para

engañar a los pájaros que picotearon las uvas representadas por Zeuxis, según reza una antigua leyenda, sino para obtener una viva representación, que suscite de una forma placentera el deseo y de manera fervorosa la pasión.

Estos son los materiales psicológicos y críticos sobre los que surgirá la estética en el siglo XVIII.

Bellori: el arte de la idea y el eclecticismo

Con respecto a la crítica de arte del siglo XVII se destacan, a modo de guía, dos corrientes:

1. la que, basada en la Idea, y surgida de las enseñanzas de los Carraci, encuentra en Roma su máxima expresión por obra de Bellori y de Poussin, y se sistematiza a partir de la Academia francesa;
2. la que, basada en la sensibilidad pictórica, y nacida en Venecia, principalmente de la mano de Boschini, triunfa en París por obra de De Piles.

El abad Gian Pietro Bellori, nacido en Roma (1615-1696), se dedicó a la arqueología y a la obra de Rafael, y escribió las *Vite de'pittori scultori et architetti moderni* (1672). Se ocupó de pocos artistas, tan sólo de los que, viviendo en su misma época, habían incidido sobre el gusto, escogiéndonos, no sólo entre los italianos, sino también entre los flamencos y los franceses, correspondiendo así a la necesidad de universalidad que se pedía para el conocimiento del arte, y que sólo en Roma, en aquel entonces, se podía tener. La exactitud informativa de Bellori es bastante notable, y es admirable la seriedad con que ha relacionado los hechos y las ideas. Su pasión espontánea va contra el naturalismo y el manierismo: del primero identifica como protagonista a Caravaggio, del segundo al Caballero de Arpino, y señala a Annibale Carracci como el superador, es decir, como la verdad con respecto a dos errores. Los motivos para rechazar a los manieristas son fáciles de hallar: por el hecho de copiar tan sólo a los maestros, sus obras son bastardas y no hijas de la naturaleza. Las razones para atacar a los naturalistas, sin embargo, son más complejas porque éstos han de oponerse a la opinión popular que «enaltece las cosas pintadas al natural, puesto que por el mismo hecho de verlas semejantes a la realidad, aprecia los bellos colores y no la belleza de las formas, que no comprende, desprecia la elegancia y aprueba la novedad, rechaza la razón y sigue la opinión, alejándose de la verdad del arte» que depende de la Idea. Existe por consiguiente, según Bellori, una ciencia del arte propia de los sabios, que se fundamenta en la Idea, la razón, la verdad, la elegancia y la belleza de la forma, y se opone a la ignorancia del vulgo, al que sólo le interesa los colores y las novedades. Como es natural, la Idea, la razón y la verdad son cosas divinas, y Dios mismo ha enviado a Rafael a la Tierra (al que Vasari substituye por Miguel Angel), pero dado que después de Rafael los artífices degeneraron, Dios envió un nuevo restaurador de la pintura en la persona de Annibale Carracci.

Según un soneto de Agostino Carracci (1557-1602), dado a conocer por Albani, el programa teórico de la escuela de los Carracci era el siguiente: asimilar el dibujo de la escuela de Roma, es decir, la energía de Miguel Angel y las proporciones y armonías de Rafael, tomar de Venecia el movimiento, la luz y la sombra, mediante las cuales Tiziano había alcanzado la verdad, y adquirir el color de la escuela lombarda, con el que Correggio había llegado a la pureza propia de un estilo aristocrático. Y Bellori lo confirma, subrayando lo que Annibale Carracci había extraído de Rafael: la invención, la expresión de los efectos, la gracia de la imitación y, por último, la unión entre idea y naturaleza. En esta época, todo el mundo tiene clara la imposibilidad de llegar a hacer arte a través de un programa ecléctico. Sin embargo, el programa de los Carracci, si bien no podía llegar a ser nunca un programa artístico, sí que hubiese podido constituir una tabla de principios críticos, en tanto que buscaba la identificación entre el elemento elegido por cada uno de los maestros y el carácter de su personalidad artística. Y lo hubiera sido si no se hubiese deslizado un error que comprometió durante largo tiempo la crítica que de ahí surgió. Las luces y las sombras de los venecianos estaban supeditadas al color, mientras que el color para Correggio estaba en función de la forma plástica. Los Carracci, creyendo que el color de los lombardos era superior al empleado por los venecianos, no comprendieron cuál era la tradición cromática de su época, y por esta razón malentendieron tanto el movimiento, como las luces y sombras de los venecianos; de tal forma es así que sacrificaron todo el deseo de orden social, dignidad, pureza y aristocrática elegancia que observaban en Correggio. Resumiendo, precisamente por no entender el color en tanto que forma artística

independiente de la forma plástica greco-romana, el binomio Carracci-Bellori renunció a comprender las vivas necesidades de su época. Además, empeoró el juicio de Vasari, que, en comparación, había tenido, con respecto al naciente fenómeno del colorismo veneciano, menor rigor teórico y mayor sensibilidad artística.

Por esto Bellori vio en el arte de Caravaggio una rebelión contra Rafael y la estatuaria antigua, en nombre del colorido de Giorgione, y rechazó en él, advirtiendo tal vez la bondad de su color e imitación de la naturaleza, la falta de creación, de decoro y de dibujo; en una palabra, de ciencia. Domenichino constituye, para Bellori, un gran artista, porque nadie mejor que él ha concebido la historia, pues Rubens, a pesar de la agilidad, seguridad, libertad, color, espíritu agudo e ingenio universal que le distingue, no dibuja bien, ni de forma natural y bella, de modo que algunas veces cae en lo vulgar; y Van Dyck, a despecho de su color y sus bellos retratos, es insuficiente en lo que respecta a la composición y al dibujo.

De todos estos defectos, el más grave es el de la *elección*, ya conocido desde tiempos antiguos, por derivar de la estética clásica, y que aún existe precisamente por estar fundamentado en un prejuicio de tipo social. Dada la confusión aportada por la Contrarreforma entre riqueza y religión, el concepto de belleza fue concebido en relación directa a la elección social que se hacía, y se renunció a concebir la belleza moral al margen de la elección corpórea. Tal es la razón por la que no se comprendió el valor religioso de las obras de Caravaggio; y la identificación entre belleza moral y forma popular sólo fue posible en los países protestantes, por obra de Rembrandt.

Nicolás Poussin, el pintor filósofo, fue el artista que perfeccionó el sistema de Annibale Carracci y siguió las directrices marcadas por Bellori; este último en aras a alabarlo, narra las escenas que aquél pinta, subrayando el carácter alegórico de las figuras y también hace referencia, aunque escasamente, a los elementos figurativos. Con ello, Bellori demuestra tanto en la teoría como en la práctica crítica, la necesidad que tiene de recurrir a abstracciones fuera del ámbito del arte para otorgarle un valor a éste.

Domenichino y las escuelas artísticas. Passeri, Baldinucci, Scannelli, Scaramuccia

En el Renacimiento, al lado de la *Vite* de Giorgio Vasari, existen tratados de la misma importancia, al menos, que éste; en lo que se refiere a la historia de la crítica, por ejemplo, los de Alberti, Leonardo y Lomazzo. En el siglo XVII, se dio un paso hacia la fusión de dos géneros, puesto que la atención, abandonados los principios de interpretación de la naturaleza, se dirigió sobre las maneras de los artistas, y por tanto sobre un problema que, aunque de una manera superficial, subrayaba la necesidad de una historia-crítica del arte.

Ya hemos visto cómo los Carracci indicaron la relación existente entre las categorías de juicio —tales como simetría, color, etc.— y algunos artistas, vistos en tanto que modelos de perfección en aquel tipo de categoría. Y dado que otros habían seguido las enseñanzas de cada uno de estos artistas, se empezó a clasificarlos según diferentes escuelas, que se distinguían por lo general a partir del predominio de la idea o de la *naturaleza,* o del grado o de la manera que éstas se combinaban en las obras. Tal distinción aparece por primera vez en una famosa carta del marqués Giustiniani, uno de los principales mecenas de Caravaggio; y en las *Vite* inéditas de Mancini, hacia el año 1620 se otorga un lugar precisamente a la escuela caravaggiana. Domenichino (1581-1641) distinguió y caracterizó la escuela romana por la imitación de lo antiguo, la escuela veneciana en base a la imitación de la naturaleza, la lombarda por el hecho de imitar de una manera más delicada y fácil, y la toscana por su estilo minucioso y diligente. A pesar de la arbitrariedad crítica de una tal distinción por escuelas, es aún vigente en muchas pinacotecas y gabinetes de dibujo.

Esta arbitraria polarización de juicios debía degenerar hasta el absurdo. En efecto, no existía razón alguna para que las mismas abstracciones imaginadas para definir las distintas clases de perfección de algunos artistas, no sirvieran para destruirlas. Y no faltó quien resaltara los defectos de los pintores famosos: Rafael, duro y cortante; Tiziano, falto de dibujo; Correggio, indecente; Veronés, débil y demasiado difuso; Miguel Angel, exento de decoro; los Carracci, tímidos en el obrar, etc. Donde se puede ver una especie de parodia de la crítica carracciana. El que nos aporta toda esta serie de juicios es Passeri (1610-1679), que escribe las vidas de los artistas que habían trabajado en Roma, muertos entre los años

1641-1673, sin poseer la opinión y el rigor erudito de Bellori aunque con una cierta vivacidad y sencillez, espejo, en última instancia, de las inútiles pláticas de su tiempo. Sin andar con rodeos, no sabe que la invención del artista sea una idea platónica, y, por consiguiente, el pobrecito la confunde con el capricho.

En cada una de las ciudades italianas, donde había habido una escuela o subescuela, surgieron los biógrafos de los artistas locales, que, por lo general, adoptaron una posición polémica con respecto a Vasari, al que acusaron de haber sido parcial al considerar la importancia del arte florentino. De ahí que el florentino Baldinucci (1624-1696) saltara a replicar y demostrar que Florencia había poseído un gran arte antes que ninguna otra ciudad. La principal obra de Baldinucci es *Notizie de'professori del disegno*, empezada a escribir en 1681. El título es significativo: debido a la existencia de la Academia, aquellos licenciosos pintores y escultores de los que Vasari tan elegantemente nos ha narrado la vida, se han convertido en profesores. Son ya maestros de la idea, pero aún continúan llamándose profesores de dibujo: el carácter conservador se observa en Florencia, en efecto, tanto en el arte como en la crítica. Baldinucci es un erudito preciso y serio, divide la materia que trata no en base a los estilos y las escuelas, sino según las décadas en las que gozaron de mayor éxito los pintores de los cuales habla. Sabe que está escribiendo una crónica y no una historia, como también sabe que no es un crítico y se limita a aportar las diferentes opciones de los entendidos. Por esto es interesante conocer la reacción de los artistas florentinos cuando llegó por casualidad a Florencia un cuadro de Rembrandt: como es obvio no comprendieron la fama que poseía en Holanda y lo vieron «extravagantísimo, hecho de una manera sin contornos o perfiles de líneas ni interiores ni exteriores, realizado mediante pinceladas maltrechas o reiterativas con gran predominio de oscuros a su modo, pero sin que existiera ningún oscuro fuerte». Es decir, entendieron, que a diferencia de las sombras caravaggianas, las de Rembrandt están iluminadas; sin embargo, aun los más atrevidos ilustrados italianos encontraron a faltar los contornos, y tal ausencia los desorientó. Lo interesante es que, en Florencia, eran mucho más apreciados los aguafuertes de Rembrandt que sus pinturas, pues en el grabado la tradición local no era tan rigurosa como en la pintura, y ya se conocían algunos grabados puramente pictóricos.

Baldinucci, aun a pesar de la falta de rigor teórico,

llega, no obstante, a darse cuenta de la importancia de Bernini, ante el que Bellori fruncía el ceño. Baldinucci entiende que Bernini ha sabido darle unidad a la pintura, a la escultura y a la arquitectura, y sitúa su síntesis estilística en la desenvoltura del trazo, que es milagroso. «La causa de dicha desenvoltura del trazo es el haber trabajado en aquella especie de dibujo que nosotros llamamos caricatura, o de rasgos exagerados, deformando jocosamente la figura de una persona, sin por ello quitarle parecido». Aquí observamos el origen artístico del género caricaturesco, cuando aún no poseía ningún fin práctico, moral y político, y constituía tan sólo el efecto espontáneo de la desenvoltura del trazo.

Dos escritores, Scannelli (*Microcosmo della pittura*, 1657) y Scaramuccia (*Le finezze dei pennelli italiani*, 1674), mostraron la transformación operada en la concepción del tratado artístico. No poseen ya la intención de dictar leyes, sino de exponer sus experiencias históricas en relación con la pintura; por tanto, más que tratados exponen discusiones históricas sobre la pintura a partir de un determinado artista. Scannelli habla sobre todo de Correggio y Scaramuccia de Rafael, y ambos tienen una cierta conciencia de la personalidad del artista. Scannelli se opone a Paolo Pino porque éste defiende la unión del dibujo de Miguel Angel y el color de Tiziano, y afirma que este último no tenía, de hecho, necesidad alguna del dibujo de otro para alcanzar la perfección. Y si los grandes pintores han realizado quizás obras imperfectas, ello se debe a los accidentes de la naturaleza humana; esto, sin embargo, en nada contradice la perfección de sus obras. Scaramuccia protesta asimismo contra las comparaciones, que quisieran disminuir el valor de los grandes artistas. Si Rafael no ha realizado ningún escorzo tan atrevido como Tiziano es porque no ha considerado oportuno inserirlos en sus obras, no porque no lo supiese hacer. Aunque lo cierto es que más tarde destruye esta verdad crítica, enunciando el principio según el cual para evitar errores de juicios es necesario decir bien de todos los artistas, cón lo que la crítica se hunde en la indiferencia.

Poussin y la invención. La Academia de Francia. Félibien

Nicolás Poussin (1594-1665) inició un tratado de arte, del que conocemos un fragmento gracias a Bellori: dado que

la pintura, dentro de los límites de la naturaleza, es una cosa incorpórea, la práctica imitativa del pintor sirve únicamente si está controlada por una teoría racional. El sujeto de la pintura es la acción del hombre y, en segundo plano, la de los animales y las otras cosas naturales; y por acción, Poussin, concibe la mímica, en la que se unen la presentación y la representación de la imagen. Para que el pintor adquiera la *manera magnifica* es necesario que el tema sea grande, por ejemplo, las acciones heroicas, y que esté representado sin detallar, excluyendo todo motivo vulgar, con el concepto de la esencia, la composición natural y el *estilo, manera* o *gusto* individuales. La forma debe reducirse a la expresión, por ejemplo, sonriente o de terror; el color no es más que una ilusión para persuadir a los ojos. Poussin formó sus ideas y estilo en Roma, mirando sobre todo a Domenichino, a Rafael y a la antigua estatuaria, y también un poco a Tiziano, al que ha entendido menos que a los otros; sin embargo, ya en sus anotaciones se observa un alejamiento de los italianos, incluso clasicistas, una mayor rigidez y una más rigurosa severidad de principios. Existe una correspondencia entre esta severidad de principios y su composición geométrica del espacio: ambas muestran el efecto de la atmósfera espiritual de Descartes.

Después de la Academia fundada en París en 1648, se crea en Roma, en 1665, la Academia de Francia, para ofrecer a los artistas franceses la manera como «là se former le goût et la manière». Poussin constituía el ejemplo a seguir, era preciso a toda costa volverse romanos, o mejor, más clasicistas que los más clasicistas romanos. Fréart de Chambray (1662) escribe un tratado contra la pintura libertina, es decir, de colores placenteros, pero sin geometría, ni perspectiva, ni anatomía. Y decir libertino en esta época, es como decir hereje materialista. Chantelou dice a Bernini, durante una visita de éste a París, que él hace escultura libertina. Y Bernini juzga que la manera de los artistas franceses es triste y mezquina, y que es necesario darle un mayor sentimiento de grandeza. Se trata de la misma idea que Poussin llama *manera magnifica*, y que pronto recibirá el nombre de *grand goût*.

Cambia, asimismo, la denominación, que comprende pintura, escultura y arquitectura. Vasari las había llamado artes del dibujo, atribuyendo al dibujo su unidad. En dicha denominación existía un residuo de la concepción del arte, en tanto que imitación de la naturaleza. El concepto de belleza es el más adecuado para distinguir las artes principales de

las otras (artes mecánicas) y el mismo Vasari habla de artes «bellísimas», Scamozzi de «artes bellas» y Baldinucci, conciliador, habla de «artes bellas en las que se utiliza el dibujo». Sin embargo, es únicamente en el ambiente de la Academia de Francia en donde se difunde y se emplea de forma usual el término «Beaux-Arts», que ha permanecido.

El programa artístico de la Academia lo aporta Félibien (1619-1695) de acuerdo con Le Brun, que fue durante un tiempo el dictador de aquella en sus *Entretiens sur les plus excellents peintres anciens et modernes* (1666), en donde las discusiones acerca de los principios se combinan con la descripción de las vidas de los artistas. Se debe corregir la naturaleza a través del examen de la estatuaria antigua, y asirse a la composición para alcanzar la belleza ideal. La composición en sí es espiritual porque surge de la imaginación y precede a la ejecución. Dibujo y color pertenecen al ámbito de la práctica, y constituyen las partes menos nobles de la pintura. El dibujo debe predominar sobre el color. Aquel es esencial para representar la historia, la fábula, la expresión. El color no puede ser regulado científicamente. Dado que el cuadro constituye la imagen de la acción, la expresión es lo esencial, y representa el alma de la pintura. Félibien, con algunas reservas, accede a la fisonomía de Le Brun, es decir, a un pequeño cuadro de grabados en el que había dibujado los tipos de la ira, el miedo, etc., para ahorrar a los alumnos la molestia de tener que contemplarlos al natural. De cualquier modo, para lograr la expresión es preciso espiritualizar la imitación de la naturaleza: en las copias de cera no existe semejanza alguna, porque la semejanza artística viene dada por la representación del espíritu. De ahí la distinción entre belleza y gracia, donde la belleza tiene la parte de las proporciones o armonía física, mientras que la gracia se relaciona con los sentimientos del espíritu. La belleza tampoco depende de las normas, sino de la razón que la crea, en contra incluso de las normas. Aquí el concepto de razón es bastante afín al concepto de «genio», se trata de un compromiso entre la nueva fe en la razón, que Descartes inspiraba, y la fe en el ingenio, heredada del Renacimiento y anticipadora de la ilustración del siglo XVIII. Félibien reconoce el valor de la imaginación y la necesidad de abandonarse al «genio», sin embargo, después de que el genio ha fijado la composición, es necesario corregir los dibujos en base a los modelos (clásicos). La nobleza del tema le encaja particularmente bien, tanto por razones morales, como sociales. De ahí el obsequio jerárquico: puesto

que la figura del hombre es la obra más perfecta que Dios ha realizado, quien pinta al hombre es el más excelente de los pintores; le sigue el que pinta animales vivos, antes bien que cosas muertas y sin movimiento, después los que pintan paisajes y, por último, los que pintan flores y frutos.

Principios como los de Félibien eran demasiado rígidos para poder ser aplicados, por esto se hacía necesaria una cierta tolerancia, por ejemplo, para con Rubens a pesar de que atente contra la *bienséance*, y para con Rembrandt, para el que admite la diferencia de gustos; no soporta, por el contrario, a Velázquez. De Rafael considera la *Transfiguración* como su obra maestra, a pesar del genial reparo de Vasari. En resumen, el libro de Félibien constituye una compilación de juicios e informaciones, extraídas sobre todo de Poussin y de algunos escritores italianos, y expuesta sin añadir ninguna o casi ninguna crítica, pero es interesante porque refleja las ideas clasicistas, concertadas en París en la segunda mitad del siglo XVII, con todo su real desorden, a pesar del pretendido rigor racional.

Boschini y el concepto de forma pictórica

Si el estudio de la crítica del siglo XVII tuviera que limitarse a lo que hasta aquí hemos dicho, no habría muchas cosas de las que regocijarse. En efecto, si así fuese se podría resumir en una medida que trasciende el arte, denominada idea, y, al mismo tiempo, en una clasificación de las maneras de los artistas, con respecto a las cuales el crítico, o bien las observa con indiferencia o bien escoge arbitrariamente. La relativa coincidencia entre el principio de la idea y el arte de Poussin no tuvo continuidad, aun a pesar de la Academia de Francia; puesto que, como ya hemos dicho, al pintor filósofo Poussin le sucedió en su puesto el pedante Le Brun. La indiferencia del gusto también se difundió, a despecho de la aparente rigidez de los principios. Por consiguiente, no quedaba más que elegir entre las diferentes maneras, elección que quizá fuese subjetiva, pero no arbitraria. Es decir, era preciso que el juicio coincidiera con un arte efectivo, que la manera elegida fuese concreta y no abstracta, no un esquema sino un gusto, no un juego del intelecto racionalizador, sino una experiencia de vida artística real.

A tales requisitos respondió el veneciano Marco Boschini (1613-1678), autor de la *Carta del navegar pitoresco* (1660) y de las *Ricche minere della pittura veneziana* (1674). Este personaje es mucho menos culto que Bellori, y asimismo menos inteligente, aunque más sensible para con la pintura. Sensualista es quien formula una teoría según la cual todo conocimiento proviene de los sentidos; y Marco Boschini no lo es, porque no formula teoría alguna y acepta la teoría común en su versión más vulgar. Sus opiniones, sin embargo, no dependen de ideas exteriores, sino del modo como él siente la pintura, que constituye un modo acertado; por consiguiente, de la experiencia empírica de la pintura. Es por esto que sus ideas se desarrollan paralelas e incluso anticipan, sin darse cuenta, aquellas reflexiones acerca del carácter sensible e imaginativo del arte que dieron paso a la creación de la estética. En la experiencia de este veneciano se unen los factores más interesantes y fecundos del pensamiento sobre el arte, y lo más vivo que existía en el seno del arte. Cuando se dice que Boschini ha sustituido la forma ideal y abstracta de Bellori por un colorismo abstracto, parece que haya expulsado al diablo apelando a Belcebú; es real, sin embargo, que él ha afirmado de una manera polémica la sola tendencia en la que se reunían la mejor teoría y el único arte, en aquel punto de coincidencia que constituye el gusto históricamente determinado. Entonces, la expresión «gusto barroco» asume un significado positivo, apreciativo, más que despectivo. Y si me preguntárais por qué los coloristas podían entonces crear arte y los formalistas no, os respondería que no sé cuál es la razón, aunque os podría contar la historia del arte desde Miguel Angel en adelante, como si se tratara de una demostración a través de ejemplos.

La única perfección de la pintura veneciana, representada sobre todo por Tiziano, Tintoretto y Paolo Veronés, constituye para Boschini un axioma. Rubens y Velázquez son pintores perfectos (y es ésta la más antigua valoración de su arte), porque su estilo se emparentaba con la pintura veneciana. Boschini no sabe negar a los manieristas, ni distinguir, en la pintura veneciana de la época en que él vivía, las fuerzas vivas de las muertas, aunque hace ciertas referencias a la decadencia acaecida después de Tintoretto y del Veronés. Su posición es semejante sobre todo a la de Vasari, que se inspiraba en el modelo de un artista auténtico: Miguel Angel, más que a la de Bellori, que se inspiraba en un artista mediocre como era Annibale Carracci.

Boschini, empero, posee un carácter más polémico: in-

justo para con los artistas ajenos al gusto veneciano, por ejemplo, Rafael, extrae de su propio sectarismo una excepcional fuerza de convicción. Incluso las tan alabadas estatuas antiguas no constituyen ningún obstáculo para su teoría: éstas están muertas y la pintura veneciana está viva; y justifica dicha afirmación con el éxito internacional obtenido por la pintura veneciana. Boschini, al igual que Vasari, pretende llegar a ser un entendido, esto es, a distinguir entre lo bueno y lo no bueno en una pintura y, asimismo, el carácter de los autores y su manera de trabajar. Para saber diferenciar lo bueno de lo no bueno, según Boschini, es preciso saber pintar, llegar a conocerlo a través de la práctica, lo que no excluye que quien esté dotado de un «buen ingenio» pueda alcanzar dicho estadio cognoscitivo sin pasar por la práctica. No importa tanto la forma de llegar al conocimiento, como lo que es necesario conocer.

En teoría —dice Boschini— el dibujo es el fundamento de la pintura, en la práctica, sin embargo, esto constituye una falsa regla: lo que da vida al dibujo es el color. Un dibujo sin colorido es como un cuerpo sin alma. Y concluye: «el pintor forma sin forma, o, mejor, mediante una forma deforme, la verdadera formalidad aparente, en la búsqueda del arte pictórico». Dado que ésta constituye, quizá, la mejor definición que se haya hecho de la forma pictórica, conviene detenerse en ella y comentarla. La forma pictórica no es la forma plástica, sino más bien su deformación, con el intento de hallar una nueva forma que sólo sea la apariencia de las cosas, en la que se cimente el arte pictórico. Afirmación ésta que Manet o Renoir, de haberla conocido, la hubiesen podido suscribir. Si se piensa, además, que esto ha sido escrito en los mismos años en que Bellori expresaba su concepción clasicista de la forma, observaremos la oposición plástico-pictórica de la manera más clara posible. Por lo que respecta al colorido, he aquí sus «características». A veces se utiliza para el empaste, y, entonces, hace de punto de partida, es decir, es usado para el esbozo; para los bosquejos, que son una manera, es decir, que sirven para liberarse de la objetividad natural; para la unión de los colores de donde surge la delicadeza de los difuminados; para colorear o abultar, lo cual supone una distinción de las partes, esto es, hacer sobresalir lo que interesa; para resaltar y bajar los colores, lo cual significa corporeidad, volumen; para dar sensación de menosprecio, que supone la delicadeza de color o, lo que es lo mismo, el arte del trazo; para el velado, es decir, los acabados para dotar al cuadro de una mayor unidad y para la armonía cromática. Nadie, ciertamente, dio, en su época, al concepto de color una tan amplia riqueza de matices. En lo referente a la invención, por el contrario, Boschini no aporta nada nuevo.

A través de los citados esquemas, el citado crítico pretende narrar las vidas de sus pintores preferidos, pero no como el veneciano Ridolfi, que en 1648 publicó *Le meraviglie della pittura veneziana*. Boschini no pretende ocuparse ni de maravillas, ni de ocurrencias ingeniosas, quiere exponer tan sólo los *procesos pictóricos*. Y, en efecto, nunca habla de los motivos representados sin relacionarlos con las valoraciones figurativas. Ni el mismo Bellori había sabido seguir con tanto rigor la línea maestra de una historia crítica del arte, y esto es lo que consiguió Boschini, no porque poseyera un mayor ingenio, sino por entrega al arte.

El acabado de los cuadros de Tiziano lo describe en los siguientes términos:

> Lo esencial de los últimos retoques consistía en ir, de tanto en tanto, refregando con las yemas de los dedos en los contornos de los colores claros hasta conseguir unos semitonos, uniendo así un color a otro; otras veces, mediante el roce de los dedos ponía un toque de oscuro en algún ángulo, para reforzarlo, además de algún toque de color rojo, casi como una gota de sangre, que aumentaba la sensación de superficie, y de esta manera iba conduciendo sus animadas figuras a la perfección.

De Bassano subraya, una vez admitido el desprecio para con todo tipo de cuidado y delicadeza, la arbitrariedad de las luces, el abandono de la luz universal requerida por Leonardo, y el consiguiente efecto caótico de los colores indiferentes. Además, dado que entiende el valor de aquella manera de aplicar el color, la interpreta como poesía, sin ofuscarse por el género. Boschini no establece jerarquías entre los géneros, como pretende la Academia de Francia. Bassano pinta perros y otros animales «porque ha aplicado su genialidad en la representación de la *pura humildad*». Quien esté al corriente de las polémicas sobre los géneros, desarrolladas en el transcurso del siglo XIX, no puede no tener en cuenta la genial interpretación de Boschini. Tintoretto le parece un «relámpago, un trueno y casi una flecha que hubiese penetrado en las más excelentes cimas de la maquinaria pictórica». El Veronés es el «Tesorero de la pintura, puesto que de él han surgido todas las joyas del precioso recorrido realizado por ésta». El movimiento, por último, se destaca más en el estilo

que en la acción: «se ve caminar a la arquitectura». Metáforas, por consiguiente, y por demás de estilo barroco, que quizá poseen un contenido crítico y sirven para fijar los estilos.

De Piles: el derecho del genio, la relatividad de las normas, el valor del color y la rebelión contra los géneros

En la época en que dos tipos de polémica vinieron a perturbar el ambiente de la Academia de Francia, en ésta prevalecía la teoría clasicista de origen poussiniano. La primera de tales polémicas surgió a raíz de la apología de Rubens realizada en 1676 por Roger de Piles (máximo representante de los *amateurs*, independientes de los artistas oficiales), que dio paso a la sublevación de los *poussinistas* en nombre del dibujo, los antiguos y el *grand goût*, en contra de los *rubenistas* que defendían el color, los modernos y la verdad. La segunda polémica vino dada por un juicio emitido, en 1620, por el italiano Tassoni, según el cual las artes alcanzan su perfección a través de la práctica y los estudios, mientras que en sus comienzos son rudas e imperfectas. Perrault escribió, entre 1688 y 1697, sus *Parallèles des anciens et des modernes*, afirmando no sólo la superioridad de los pintores italianos del siglo XVI sobre los artistas antiguos, sino también de la pintura de su época sobre la del siglo XVI. La polémica se extendió, y fue particularmente divulgada, a través de la literatura, por los escritos de Boileau y Fontenelle. Esta polémica estaba mal planteada, puesto que se basaba en el progreso de la técnica; sin embargo, entre tantas opiniones contradictorias, surgieron dos resultados favorables: el liberarse, por algún tiempo, de la superstición del arte antiguo y, al mismo tiempo, el inducir a la reflexión acerca de la diferencia existente entre la ciencia posible del progreso y los valores artísticos surgidos «par boutées et comme éclairs de feu»[1], como ya había dicho Ronsard. En aquella ocasión, sin embargo, Deimier dijo que el poeta «doit estre en ses poëmes comme la nature en la production des fleurs»[2], que era una manera no clasicista de ver el arte clásico.

Roger de Piles (1635-1709) fue el autor de numerosos

1. «de improviso y como centellas de fuego» *(N. de T.)*.
2. «debe comportarse en sus poemas como la naturaleza en la creación de flores» *(N. de T.)*.

escritos sobre pintura, entre los cuales el más conocido es el *Abrégé de la vie des peintres* (1699). Si observamos la teoría por él elaborada, no nos da la sensación de que haya realizado ninguna revolución; más bien se encuentran en De Piles todas las ideas clasicistas codificadas por Félibien. Sin embargo, al lado de éstas, se divisan otras de carácter completamente diferente. Sin *genio* —dirá De Piles—, que es la luz del espíritu y el talento adquirido con el nacimiento, no hay arte, a pesar de todas las normas y los ejemplos de los maestros. Las licencias artísticas van, aparentemente, en contra de las reglas, de hecho, sin embargo, aquéllas, desde el momento en que son adoptadas a propósito, se convierten en nuevas leyes. Un hombre de espíritu, aunque no esté versado en los principios del arte, puede juzgar un cuadro; sin embargo, no siempre podrá explicar las causas de sus sentimientos. Hay un gusto inherente al espíritu, al igual que existe un gusto del cuerpo, y es natural y espontáneo. Mediante la cultura artística se le puede perfeccionar, pero también corromper. Con el repetirse, dicho gusto se transforma en hábito, y éste puede convertirse en concepto, es decir, en principio crítico. En el ámbito de la crítica tiene mucha importancia la ausencia de juicios preconcebidos, y si, por un lado, es bueno tener en cuenta las opiniones de los pintores más ilustres y de los más hábiles expertos, por el otro, es necesario hacerlo no como si se estuviera oyendo un oráculo, sino pensando que se trata de personas que también pueden equivocarse y cuyas opiniones deben ser aceptadas después de haberlas comprobado personalmente. Las máximas de la pintura no pueden ser establecidas a partir de la autoridad de algún escritor, ni sobre el modelo de ningún pintor, sino sólo mediante el razonamiento. Parece como si De Piles ambicionase convertirse en el Descartes de la crítica de arte, sin embargo su talento no daba para tanto, puesto que continuó aceptando muchos de los conceptos tradicionales e incontrolables por la razón. Tuvo que limitarse, por consiguiente, a poner las bases del gusto que posibilitó el surgimiento del arte de Watteau y la nueva orientación de la pintura francesa del siglo XVIII; lo cual, por otro lado, suponía un maravilloso resultado, y bastante raro en un crítico de cualquier época.

La manera cómo tratar los colores constituye, dentro del ámbito de los elementos del arte, la única novedad con respecto a la tradición francesa. Roger de Piles se inspira en Boschini, incluso en las palabras. Añade, además, que si bien el dibujo precede en la pintura al color, esto no es razón para

deducir que tenga mayor importancia, sino que constituye más bien una base que alcanzará su perfección y forma esencial mediante el color. Los *valeurs* de los colores (tonos) no reproducen las coloraciones de las cosas, pero hacen como si pareciera que las poseen. Y cita el dicho de Rembrandt que decía que era no un tintorero, sino un pintor. En contra de los que se ocupaban de la invención, en tanto que simple resultado de la imaginación, opone el hecho de que los mejores pintores miran a Giorgione, Tiziano y Veronés como a los más modélicos pintores. Rubens es para De Piles, lo que Miguel Angel fue para Vasari, y Rafael y Annibale Carracci para Bellori, esto es, un enviado del cielo. Al compararlo con la pintura veneciana, observa que posee más complacencia que Tiziano, mayor pureza y ciencia que el Veronés y más majestuosidad, calma y moderación que Tintoretto.

Ha adquirido un retrato de Rembrandt que admira, pero no osa callar las reservas que todos hacían con respecto a su arte. Comprende, no obstante, que constituye un maestro en el color, que sus trazos expresan la carne y la vida y que sus retratos poseen una fuerza, una suavidad y una veracidad sorprendentes; y refiere, no sin malicia, que Rembrandt acostumbraba a decir: «de viéilles armures, de vieux vêtements... c'étaient là ses antiques».[1]

De Piles respeta lo antiguo, Rafael y Poussin, sin sentirse vinculado a ello. «L'antique est admirable, mais à condition d'être traité comme un livre qu'on traduit dans une autre langue, dans laquelle il suffit de bien rapporter le sens et l'esprit, sans s'attacher servilement aux paroles.»[2] Poussin por haber tenido en cuenta demasiado lo antiguo «a donné dans la pierre» y le ha faltado humanidad.

De Piles no conserva tampoco el prejuicio de los géneros. Al contrario, le encanta la pintura de Pieter Breughel, y, a propósito de la pintura paisajista, hace la siguiente y genial observación, que supera los límites de su época: «Si la peinture est une espèce de création, elle en donne des marques encore plus sensibles dans les tableaux de paysage que dans les autres».[3] El paisajista está obligado a «spécifier le goût

1. «para viejas armaduras, y viejos vestidos... ahí están los antiguos» *(N. de T.)*.

2. «Lo antiguo es admirable, pero a condición de que sea tratado al igual que un libro que uno traduce a otra lengua, a la que es preciso acomodar adecuadamente el sentido y el espíritu de aquél, sin ligarse servilmente a las palabras» *(N. de T.)*.

3. «Si la pintura constituye un cierto tipo de creación, este

et le caractère et de donner d'autant plus d'esprit à son ouvrage qu'il sera moins fini... et aux sensations extraordinaires la vérité et la naïveté de la Nature»[1].

Estas y otras muchas son las interesantes intuiciones de De Piles, y no el «balance des peintres» en el que, por equívocas razones de tipo pedagógico, imagina poder dar a cada pintor un poco de mérito por su dibujo, colorido, composición y expresión. La preocupación de De Piles por la equidad le hacía perder de vista la personalidad del artista.

En el transcurso del siglo XVII, dejando aparte a Italia y Francia, también en otras naciones se publicaron tratados sobre arte y biografías de los artistas: España, los Países Bajos, Alemania. Los escritores de dichos países, sin embargo, no poseen ideas originales y se limitan a aplicar las de los italianos a los artistas de sus respectivos países. Ni siquiera en los tratados de arquitectura presentan ninguna novedad importante, dejando al margen el interés por la escenografía y la nueva conciencia de libertad con respecto a las proporciones clásicas, expresada de forma ruidosa por Claude Perrault (1676). La pintura ha sido, también para el siglo XVII, la principal inspiradora de la crítica.

aspecto recibe una mayor acentuación en los cuadros de paisajes que en los demás» *(N. de T.)*.

1. «especificar el gusto y el carácter, y dotar de tanto más espíritu a la obra cuanto menos acabada sea ésta..., y a las sensaciones extraordinarias, la verdad y la ingenuidad de la Naturaleza» *(N. de T.)*.

5. Ilustración y neoclasicismo

Rococó y neoclasicismo

El arte fue, durante el siglo XVIII, objeto de investigaciones, discusiones y teorías que dieron lugar a resultados de excepcional importancia. En el citado siglo, fue reconocida por primera vez la autonomía del arte de la mano de una nueva ciencia filosófica, la filosofía del arte, denominada *estética*. Por primera vez, la *crítica de arte* propiamente dicha halló su forma expresiva en las críticas de las exposiciones. Por primera vez, también, la *historia del arte* fue concebida como un hecho independiente de las vidas de los artistas, y asumió el papel de historia de una particular actividad del espíritu. Para llegar a alcanzar tales resultados fue necesario no sólo proseguir y desarrollar el espíritu científico del siglo precedente, sino también asumir los ideales del Renacimiento italiano, hasta intentar hacer propias las aspiraciones de la antigua Grecia. El objetivo, no obstante, al que tendían la mayor parte de las mentes no era el arte: en Francia fue la actividad social, que desembocó en la Revolución Francesa; y en Alemania la actividad filosófica, de la que surgió la filosofía idealista. De ahí que la nueva filosofía, crítica e historia del arte extrajeran su más profundo origen de los problemas de filosofía, de crítica y de historia y no de los problemas del arte. De modo que no es posible decir que la enorme producción acerca del arte realizada en el siglo XVIII haya, por fin, tenido un efecto beneficioso para el arte.

Los mejores pintores del siglo XVIII mantuvieron, aunque modificándola, la orientación del gusto de los más célebres pintores del siglo XVII. Roger de Piles, en nombre de Rubens y de los pintores venecianos, había abierto una vía al gusto francés. Y seguidamente nació el artista que arruinó la tradición poussiniana: Watteau. A Chardin y a Fragonard, los dos artistas absolutos que Francia tuvo después de Watteau en el siglo XVIII, les tocó desarrollar su gusto en la tradición que Watteau había fundado. Los artistas menores, por el contrario, los diversos Van Loo existentes, hallaron un compromiso entre la tradición académica del siglo XVIII y las nuevas necesidades del gusto. Entretanto, en Venecia, el retorno a la tradición veneciana del siglo XVI, profetizado por Boschini, y las influencias de la pintura flamenca y holandesa constituyeron las condiciones de gusto aptas para favorecer el surgimiento de dos artistas absolutos, cuales Tiepolo y Guardi, y de un tan alto nivel artístico como no se había vuelto a alcanzar en Italia, después de Caravaggio. Aparte de Venecia, las otras ciudades italianas continuaron fluctuando entre la tradición carracciesca y las influencias venecianas, flamencas, holandesas y españolas. Alemania, Flandes y Holanda callaron. Inglaterra, después de varios siglos de silencio artístico, hizo sentir su voz a través de Hogarth, Reynolds y Gainsborough, es decir, mediante un gusto educado en Flandes y en Italia. Un gran florecimiento decorativo acompañó al movimiento pictórico dieciochesco, transformando el barroco en *rococó*, perdiendo en pasión lo que adquiría en delicadeza y llegando, incluso, a encontrar algunos nuevos ritmos arquitectónicos. La escultura, entre tanto, se subordinaba al modelo de la pintura, hasta que con Houdon, alcanzara nuevos valores. En resumen, el rococó representó un correctivo del barroco y, a su vez, una afirmación de la libertad de la fantasía, que hacía valer sus derechos también frente al clasicismo.

Hacia la mitad del siglo XVIII, sin embargo, se delineó una reacción, moral e intelectual en contra de lo pictórico y del rococó. Moral, porque el rococó se había asociado demasiado a las clases aristocráticas y a aquella clase de vida artificial que más tarde la Revolución francesa destruiría. Es por esto que los artistas se interesaron, al igual que Greuze, por las expresiones de tipo sentimental, con pretensiones pedagógicas. Y fue una reacción intelectual, porque las nuevas excavaciones de Pompeya y Herculano y, en general, el más intenso interés para con el arte grecorromano hicieron entender la seriedad y la grandeza de las obras maestras de la antigüedad. Además, dado que los hombres del siglo XVIII no se vieron capacitados para crear al igual que los antiguos, se

contentaron con manifestar las «ideas» que atribuían a los antiguos a través de una forma imitada de los griegos o de los artistas del Renacimiento. Surgió, con esto, el tipo de pintor filósofo, encarnado en la figura de Mengs.

Quizá porque fue considerada, aquélla, más bien una reacción «filosófica» que artística y estuvo guiada por principios basados en los sentimientos, se separó de una manera tan visible de la tradición como se hace difícil hallar en otra época de la historia del arte. Los dos representantes típicos de dicha reacción son, exceptuando a Mengs, el pintor francés David y el escultor italiano Canova. Ahora bien, Mengs muere nueve años después que Tiepolo, Fragonard vive aún lo suficiente como para ver el triunfo absoluto de David, y Guardi entra, después de Canova, a formar parte de la Academia de Venecia. Las generaciones del rococó y las del neoclasicismo se han, hasta cierto punto, cruzado: no obstante, ambos gustos se oponen clarísimamente. La aversión para con la propia época y la fe en el arte grecorromano sugieren a los artistas un distanciamiento de la vida contemporánea que fue para ellos casi fatal.

El siglo XVIII, con todo, no acaba en el arte neoclásico. Aun sin tener en cuenta los factores románticos presentes en el arte inglés de finales de siglo, es necesario recordar a Goya, que mediante el simple instinto de genio supo enraizarse en la vida política y moral de su tiempo, no sólo siendo partícipe del gusto romántico, sino también anticipando de un modo maravilloso el realismo de la mitad del siglo XIX.

La estética del sentimiento: Dubos, Diderot. El gusto y la imaginación: Gerard. Lo pintoresco. Shaftesbury y el neoclasicismo

Desde principios del siglo XVIII, tres pensadores plantean el problema del arte desde puntos de vista bastante diferentes, representando, cada uno de ellos, uno de los factores constitutivos del gusto de la época: Dubos se complace con la pintura de su época y con el rococó; Shaftesbury preconiza el gusto neoclásico y Vico difunde el gusto romántico.

No es posible entender la ilustración, fundamentada en la experiencia humana y opuesta a los principios trascendentales, a las ideas innatas y al rechazo de las sensaciones y la imaginación, sin apelar a la figura de Locke, que había re-

valorizado precisamente las sensaciones y admitido la reflexión tan sólo en tanto que un pensar sobre las sensaciones recibidas. De Locke no brotaba una estética sino una ciencia empírica. Era tarea de los interesados por el arte el hecho de constatar que éste constituye un asunto de sentimiento; y por este motivo no son las normas intelectuales las que lo deben juzgar, sino la sensibilidad, la imaginación y el gusto.

En este sentido, el más claro es Dubos (1670-1742), que mantuvo relaciones personales con Locke, pues en sus *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) escribe:

> Le premier but de la peinture est de nous toucher. Un ouvrage qui touche beaucoup, doit être excellent à tout prendre. Par la même raison l'ouvrage qui ne touche point et qui n'attache pas, ne vaut rien; et si la critique ne trouve point à reprendre des fautes contre les règles, c'est qu'un ouvrage peut être mauvais sans qu'il n'y ait de fautes contre les règles, comme un ouvrage plein de fautes contre les règles, peut être un ouvrage excellent.
>
> Or le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche, que toutes les dissertations composées par les critiques. La voie de discussion et d'analyse dont se servent ces Messieurs, est bonne à la verité, lorsqu'il s'agit de trouver les causes qui font qu'un ouvrage plaît ou qu'il ne plaît pas; mais cette voie ne vaut pas celle du sentiment lorsqu'il s'agit de décider cette question.[1]

Es indudable que tal concepción de la crítica de arte no sólo representa un progreso con respecto a la de otras épocas anteriores, sino que además posee una verdad absoluta y eterna, que la estética posterior formulará con mucho más acierto sin modificar sus principales directrices.

Diderot (1713-1784) pertenece, asimismo, a los enalte-

1. «El primer objetivo de la pintura es el de emocionarnos. Una obra que provoca una gran emoción, tiene que ser excelente, se mire de donde se mire. Por esta misma razón, un cuadro que no emocione ni cautive, no vale nada; y si la crítica no encuentra en él nada que contradiga las reglas del arte, es que una obra puede ser mala sin por ello ir en contra de las normas, al igual que otra llena de faltas contra dichas leyes puede ser una obra excelente.

Ahora bien, el sentimiento nos muestra mucho mejor la capacidad emotiva de una determinada obra, que todas las disertaciones realizadas por los críticos. La vía de la discusión y del análisis usada por estos señores, es apta para la verdad, en tanto que se dirige a encontrar las causas que hacen que una obra agrade o que no agrade; esta vía no es válida, sin embargo, por lo que se refiere al sentimiento, en tanto que ésta trata de decidir sobre esta cuestión» (*N. de T.*).

cedores del sentimiento, o, mejor, de lo que él denomina: *passions*. Su obra *Pensées philosophiques* (1746) se inicia con un himno a las pasiones: «Il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissant élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les moeurs, soit dans les ouvrages; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse».[1] De donde se deduce que la consideración del arte como sentimiento formaba parte integrante de una nueva concepción de la realidad, basada en las pasiones, a las que se atribuía un valor esencial. Todavía más tarde, en el *Essai sur la peinture* (1765), respondiendo a quienes objetaban que el gusto exento de normas estables y eternas se convierte en algo caprichoso, Diderot dice, no mediante un razonamiento, sino por medio de una de sus encogidas de hombros: «Apage Sophista! tu ne persuaderas jamais à mon coeur qu'il a tort de frémir; à mes entrailles, qu'elles ont tort de s'émouvoir».[2]

De este modo, después de haber abolido el absolutismo de la razón, y rechazado el valor de las normas, el único sistema que quedaba en pie para formarse una idea del arte era el de la psicología empírica. De ahí que la mayor parte de discusiones habidas en el transcurso del siglo XVIII giraron en torno al gusto, al genio, al placer o sentimiento artístico, a la imaginación y a lo pintoresco. Los mejores ensayos del género son obra de ingleses, como es obvio, visto que los mejores *essayistes* empíricos han sido ingleses. El *Essai sur le goût* del escocés Alexandre Gérard, escrito en 1756, es quizás el más claro y completo:

> Les opérations de l'imagination sont les principes d'où naissent les sentiments du goût. De ce que ces sentiments naissent de l'imagination, il ne s'ensuit pas qu'ils soient fantastiques, imaginaires ou idéals. Ils sont universellement produits par la force de l'imagination, qui est d'une conséquence extrême, vu qu'elle influe sur les opérations de l'âme.
>
> Les opérations qui dépendent de l'imagination peuvent être

1. «Unicamente existen las pasiones, y las grandes pasiones, que elevan el alma a las grandes cosas. Sin ellas no existe lo sublime, ni en las costumbres, ni en los actos; las artes retornan a sus orígenes, y la virtud se vuelve minuciosa» *(N. de T.)*.

2. «¡Cálmate Sophista! jamás lograrás persuadir a mi corazón de que se equivoca al estremecerse, ni a mis entrañas de que yerran al conmoverse» *(N. de T.)*.

> assez fortes pour former le goût, et manquer en même temps de la vivacité et de l'étendue requises pour former le génie.[1]

La imaginación, por consiguiente, actividad que ejerce una influencia sobre el espíritu, crea el gusto y, en un grado superior, incluso al genio. Aquí, no únicamente se excluye la dificultad de considerar al sentimiento pasivo como actividad creadora del artista, sino que incluso la acción de la imaginación es situada como fundamento del arte en tanto que crítica de arte. Se trata, sin embargo, de un tipo de imaginación que es forma universal y se diferencia netamente de los contenidos fantasiosos. «Le génie influe beaucoup sur le goût; il met un homme en état de saisir comme une espèce de contagion l'esprit d'un auteur, de juger de son ouvrage avec la même disposition qu'il l'a composé.»[2] Con lo cual se describe de una excelente manera la necesidad de hacer revivir una obra de arte para poderla juzgar. «Un critique doit non seulement avoir un sentiment, mais encore assez de discernement pour distinguer ce qu'il sent, et pour le faire sentir aux autres.»[3] Por fin se ha hallado la función de la razón: distinguir y analizar los sentimientos del crítico. Si se comparan dichas ideas con las expresadas por Boileau, poco más de medio siglo antes, se observará que en lo que va de tiempo, ha nacido la crítica de arte en toda su significación moderna. Antes de llegar a este punto ha debido darse la crisis espiritual europea, el retorno al subjetivismo y la revolución de los *amateurs*. La tradición clasicista no ha muerto, pero no es tan rigurosa, es respetuosa para con la naturaleza e indulgente con respec-

1. «Las operaciones de la imaginación constituyen la fuente de donde surgen los sentimientos del gusto. Por el hecho de que estos sentimientos salgan de la imaginación no se deriva que éstos posean un carácter fantástico, imaginario o ideal. Resultan producidos universalmente por la fuerza de la imaginación, que es de una total consecuencia, por cuanto influye sobre las operaciones del alma.
Las operaciones que dependen de la imaginación pueden ser lo bastante fuertes como para combatir el gusto y, al mismo tiempo, faltas de la vivacidad y la extensión necesarias para conformar el genio» *(N. de T.)*.

2. «El genio ejerce una gran influencia sobre el gusto, sitúa al hombre en estado de asir, como por una especie de contagio, el espíritu de un autor, y de juzgar su obra con la misma disposición anímica que el artista que la creó» *(N. de T.)*.

3. «un crítico no sólo debe tener sentimiento sino también bastante capacidad de razonamiento para distinguir lo que siente, y hacerlo sentir a los demás» *(N. de T.)*.

to a los caprichos rococós, y en Inglaterra no se opone ni tan siquiera al viejo gótico. Con una tan larga tradición, las reglas se han vuelto poco menos que imposibles, y la única estética efectiva es la que se basa en la psicología de los artistas y de las obras de arte.

Junto al gusto por el sentimiento y la imaginación, hallamos el gusto por lo pintoresco. En 1756, Burke distinguía entre Bello (placentero, atrayente, delicado y sutil) y Sublime (ligado a los sentimientos de miedo, infinito, dificultad y pena). A estas dos, por así decir, categorías de lo bello, Price añadió, en 1794, lo Pintoresco, cuyas características se encuentran en la rudeza, la irregularidad y la continua variación de formas, colores, luces y sonidos. Se trataba de una proyección a la naturaleza de aquel valor *pictórico* que la pintura había asumido a partir de su renuncia a competir con la escultura en la consecución de valores plásticos.

Los escritores hasta aquí citados, y centenares más, se hubieran quedado muy sorprendidos de saber que el arte de su tiempo no constituía la fuente fundamental de todo concepto artístico. Se podía admirar a los antiguos, pero, ¿quién, si no los pintores y escultores contemporáneos, podía mantener viva la tradición de la antigüedad?

Otro inglés, empero, Shaftesbury (1671-1713), desde los primeros años del citado siglo, había asignado al arte una función que se diferenciaba bastante del gusto de la época. Este concebía la naturaleza como un organismo único empapado de espíritu, y a Dios como el genio supremo que establece la armonía del universo. Esta armonía constituye una forma en la que se unen tanto los valores morales como los estéticos. El artista es «otro creador, un Prometeo, situado debajo de Zeus» que debe revelar el principio espiritual de la naturaleza humana, la íntima naturaleza del hombre. Shaftesbury apela a Plotino; su concepción religiosa del mundo no tiene nada que ver con el cristianismo, es más bien una especie de panteísmo que siente la presencia de Dios en la naturaleza, presencia que se hace visible a través de la belleza.

Pensad ahora en algunos de los valores artísticos absolutos del siglo XVIII, en un cuadro de Watteau o en uno de Guardi, ¿cómo es que en ellos no aparece nunca la concepción del arte propugnada por Shaftesbury? O, mejor, ¿qué arte, de cualquier época, puede sustentar semejante idea? Ya hemos visto que ni incluso el arte antiguo podía acompañarse con ideas de tal género, que residían tan sólo en las mentes de algunos poetas-filósofos, tales como Platón o Plotino. Shaftesbury no se da cuenta de ello, se ilusiona al encontrar en el arte griego, que aparte de todo no podía conocer, en el mito, pues, del arte griego lo que no hallaba en el arte moderno, y, uniendo su juicio estético al desdén moralista, condenó todo aquello que no congeniaba con el arte griego. Situó entre los rechazados a la arquitectura gótica, la pintura holandesa, la farsa italiana y la música india, y entre los elegidos, las proporciones antiguas, los órdenes jónico y corintio, y los modelos griegos de todo tipo. Constituía el programa del neoclasicismo, ya completamente elaborado bastante antes de 1713.

La influencia de Shaftesbury fue mucho más fuerte, tanto sobre Winckelmann, fundador del neoclasicismo, y Lessing, como sobre Goethe y Herder, es decir, sobre el idealismo alemán. Al mismo tiempo, sin embargo, su entusiasmo por la naturaleza, por la belleza contenida en ésta y su sentimiento de Dios y del espíritu de la naturaleza, prepararon el surgimiento del romanticismo. Aunque los románticos, que también despreciaron el arte de su tiempo, quisieron convertirse en primitivos y apelaron para ello a los bárbaros y a los artistas del medievo como modelos. En este sentido, no es Shaftesbury, sino Vico su precursor, y de éste se hablará en el próximo capítulo.

La nueva forma de la crítica de arte y de la historia del arte

Antes del siglo XVIII las críticas de arte tuvieron que ubicarse en los tratados de arte y en las biografías de los artistas. El siglo XVIII, sin embargo, ha aportado mediante las exposiciones, especialmente en Francia, la posibilidad de los informes críticos; es decir, la crítica de arte ha encontrado su forma natural. No consistía ya en inserir opiniones en medio de las informaciones sobre los artistas o las normas del arte, sino de escribir únicamente para plasmar la opinión individual sobre un determinado grupo de obras o de artistas. Y puesto que dichos artistas eran contemporáneos del crítico, se imponía el deseo de llegar a los principios a través de la impresión directa de la obra, de comprobar en la obra misma lo adecuado de los principios, de entender la obra en el conjunto de la personalidad del artista, y ésta en el seno de la variedad de los gustos contemporáneos; en suma, se imponía el deseo de hallar una síntesis entre la obra de arte y todos

los elementos que la constituyen. La crítica de arte, aun a pesar de realizarse de una manera precipitada y superficial, adoptaba el carácter de crítica de actualidad. Y esto no hubiera sido posible sin la filosofía de la ilustración, y su nuevo interés por hallar las razones de los hechos en el análisis de éstos mismos.

La crítica de las exposiciones, por su carácter de actualidad, no gozó de mucho aprecio, hasta que Diderot la ennobleció con su pasión por la verdad y la libertad.

El interés por el arte del pasado, y no sólo por el arte clásico, fue en el transcurso del siglo XVIII tan grande como por el arte contemporáneo. Las vidas de los artistas, las guías de las ciudades y de los monumentos, los libros de viajes y las cartas sobre los artistas se multiplicaron por todos los lugares. La *Historia del arte en la Antigüedad*, de Winckelmann (1717-1718) fue considerada como una obra maestra, e influyó profundamente no sólo en toda la historia del arte posterior, sino también en la estética idealista.

Lessing, en 1708, alabó a Voltaire porque en su *Essai sur les moeurs* no se ocupaba del hombre en tanto que individuo sino del hombre en general, porque sólo bajo este punto de vista el hombre «expresa una determinada grandeza y su origen divino». Lo mismo hizo Winckelmann: no prestó atención a las obras de arte individuales, ni a los artistas en particular, con el fin de caracterizarlos. Su propósito lo describe de la siguiente manera:

> Los tipos de arte relacionados con el dibujo surgieron, al igual que todas las demás invenciones humanas, a partir de la simple necesidad, luego aspiraron a la belleza y, más tarde, cayeron en los excesos y en lo afectado. Tales son los principales períodos del arte... He aquí, pues, en pocas palabras, la concepción de esta Historia. En el presente libro se describirán las Artes figurativas desde sus orígenes, para pasar, posteriormente, a tratar de los distintos motivos sobre los que operaron los artistas, y, por último, de la influencia de los diferentes climas en aquéllos.

Hemos ya encontrado, de hecho, algunos escritores que han manifestado un interés mucho más vivo por el arte. El interés que, a su nivel, Winckelmann persigue es el siguiente:

1. el origen, florecimiento y decadencia de lo bello, a propósito de las obras de arte;
2. las técnicas;
3. los mitos geográficos.

¿Cuál es el progreso realizado con respecto a las anteriores «vidas de artistas»? El renunciamiento a la anécdota, el estudio de la obra de arte en sí misma, más bien que de los testimonios escritos, y el esfuerzo por empezar a entender el lenguaje de la obra de arte. El intento de realizar una historia genética del arte no constituye, por el contrario, un progreso, sino un error, como se verá en el capítulo 11. Este está influenciado tanto por el concepto de belleza derivado de Plotino y el de arte extraído de Shaftesbury, como por la concepción de la historia, propia de la ilustración, con todos sus residuos teológicos. El éxito, enorme e inmediato, que la citada obra obtuvo fue debido a la difundida idea de que Winckelmann no tan sólo era un gran arqueólogo, sino también un historiador filósofo. Este, no obstante, había rechazado expresamente las conclusiones de la filosofía estética. Goethe comenta al respecto, no sin una ligera ironía:

> Ninguna persona sabia ha rechazado de por sí impunemente el gran movimiento filosófico iniciado por Kant... dejando aparte quizás a los verdaderos arqueólogos, los cuales, dado el carácter particular de su disciplina, parecen ser los más favorecidos de todos los hombres. Puesto que, siendo los únicos en dedicar su atención a lo mejor que el mundo haya realizado... su gusto alcanza tal consistencia, que parecen, en su ámbito, ser tan perfectos hasta el punto de provocar admiración e incluso asombro.

Con lo que hasta Hegel se muestra de acuerdo sin ninguna clase de ironía:

> Ya Winckelmann había sentido, al contemplar las obras de arte de la Antigüedad, un entusiasmo que le había permitido introducir en el estudio de las obras de arte un sentido nuevo, al sustraerlas a los juicios basados en la vulgar finalidad y en la exactitud de la imitación, y le había incitado a buscar en las obras de arte y en la historia del arte sólo la *idea* del arte.

De ahí que no se sepa qué admirar más, si la fe en la belleza absoluta del *Apolo de Belvedere* o la fe de Winckelmann en la inspiración.

La crítica en Francia. Los Salons y la comunidad de gusto. Diderot, la libertad para con las leyes del arte y los primitivos

La Academia francesa que había sido, desde el siglo XVII, un incentivo para las discusiones, en el transcurso del siglo XVIII mantiene y extiende su función, y con una mayor vivacidad a partir del año 1747. En este año, se publicó el ensayo de La Font de Saint-Yenne, que es el primero de todos los comentarios de las exposiciones. Las publicaciones sobre arte se van haciendo cada vez más numerosas, sin embargo, durante un cierto tiempo las ideas y el gusto no varían. Continúan siendo los de De Piles, es decir, respeto ritual para con la estatuaria antigua, pero también amplia comprensión de las más grandes manifestaciones artísticas desde el siglo XVI hasta sus días. Todo lo más que se puede hacer es establecer una diferencia entre las tendencias de los literatos, más apegados a lo antiguo y a la idea neoplatónica, y las de los artistas y amantes del arte que, sin teorizar, gustaban del color flamenco y holandés, apelaban a la naturaleza y preferían la gracia.

Watteau aconsejaba a Lancret que no perdiera el tiempo con los maestros y que fuera a «dessiner aux environs de Paris quelque vue de paysage, de dessiner ensuite quelque figure et d'en former un tableau de son imagination à son choix».[1] Mariette se lamenta de que sus contemporáneos deseen hallar en los cuadros «des actions qui se passent journellement sous leurs yeux dans leur mènage»[2], y prefieran un Teniers a un Poussin. Dezallier d'Argenville cambia la equidad por la indiferencia y acepta todas las escuelas y todos los artistas; sin embargo, hasta la indiferencia resulta útil a veces: en efecto, puesto que rechaza, oponiéndose a Félibien, la jerarquía de los géneros. Para apreciar, tanto una composición pictórica de Paolo Veronés, como una poética de Poussin, Dubos formula una distinción que, sin duda alguna, se adelanta a Lessing: observa, en efecto, frente a De Piles, que la composición de tipo *pintoresco* se relaciona con «l'effet général du tableau» (el efecto general del cuadro) y para ésta es suficiente

1. «dibujar en los alrededores de París algún paisaje, pintar seguidamente algunas figuras y componer con todo ello un cuadro partiendo de la propia imaginación» *(N. de T.)*.
2. «los hechos de la vida cotidiana que acaecen diariamente ante sus ojos» *(N. de T.)*.

con que «les groupes soient bien composés, que la lumière leur soit distribuée judicieusement, et que les couleurs locales loin de s'entretuer soient disposées de manière qu'il résulte du tout une harmonie agréable à l'oeil par elle-même».[1] Por el contrario, «la composition *poétique* d'un tableau, c'est un arrangement ingénieux de figures inventées pour rendre l'action qu'il représente plus touchante et plus vraisemblable».[2]

La Font de Saint-Yenne se propone interpretar la opinión pública, y lo que hace es interpretar sus tendencias tradicionales y académicas. «Le peintre historien est seul peintre de l'âme», «les autres ne peignant que pour leurs yeux».[3] Afirma la decadencia del arte contemporáneo, y para reactivarlo propone la creación de un museo. A este autor se oponen otros que, por el contrario, toman partido por el arte contemporáneo. El conde Caylus aprecia y colecciona objetos antiguos y pasa como un restaurador del gusto clásico de la Academia. Sin embargo, valora a Boucher y combate el manierismo en nombre de la naturalidad, dice que «aimer les belles oeuvres du passé, c'est s'imprégner de leur grâce et de leur simplicité, qu'on transportera ensuite, sans presque s'en douter, dans l'imitation de la nature vivante».[4] Aconseja a un joven artista: «Ne faites rien parce qu'un autre l'a fait: faites par la raison ce que vous pensez, sentez et voyez».[5] No se trataba, por consiguiente, de un clasicismo peligroso, sino de un aprovechamiento del estilo clásico para encontrar la gracia del siglo XVIII. Cochin, por último, admira a Tiepolo porque «il y a un nombre presque infini de moyens de faire belles choses, et que toutes les manières sont bonnes».[6]

1. «que los grupos estén bien compuestos, que la luz se distribuya de forma sabia, y que los colores en vez de entrechocarse estén de tal manera dispuestos que ofrezcan en sí mismos un conjunto armonioso y agradable a la vista».
2. «la composición *poética* de un cuadro consiste en disponer ingeniosamente figuras inventadas para dar a la acción que representan más atractivo y verosimilitud».
3. «El pintor de escenas históricas es el único pintor del alma», «los demás sólo pintan para sus propios ojos».
4. «amar las bellas obras del pasado significa dejarse impregnar por su gracia y sencillez, que conduce enseguida, casi sin duda alguna, a la imitación de la naturaleza viviente» *(N. de T.)*.
5. «No hagas nada por el mero hecho de que otro ya lo ha hecho: Haz, razonando, todo lo que pienses, sientas y veas» *(N. de T.)*.
6. «existe un número casi infinito de posibilidades de embellecer las cosas, y todos los estilos son válidos» *(N. de T.)*.

Diderot empezó a escribir sus *Salons* a partir de 1759, y los estuvo escribiendo hasta el año 1781. La preparación teórica y práctica que éste poseía para hablar de arte era bastante limitada; el tono de los *Salons* que escribió corresponde más al de un periodista que al de un filósofo. De ahí que aparezcan contradicciones debidas a sensaciones momentáneas, intereses literarios por el motivo representado y juicios expresados sin la suficiente reflexión. Sin embargo, no falta en él la adhesión a las obras sobre las cuales habla, puesto que es partícipe de una opinión pública que comprende en su seno la opinión de los artistas, y que se convierte en comunidad de gusto. No posee ideas estéticas originales, y cuando consigue hilvanar alguna no las sabe llevar a buen término. A pesar de todo, posee una muy fuerte intuición, una plena fe en el objetivo que se ha propuesto y una conciencia moral muy seria. Todo esto, de algún modo, lo mantiene en el ámbito de las ideas y lo aleja de la gran cantidad de prejuicios existentes.

El clasicista Vien pintó la *Resurrección de Lázaro* creyendo «qu'il n'y a qu'à arranger des figures» («no hay más que ordenar las figuras»), y Diderot le contrapone la *Resurrección* de Rembrandt, para conducirlo de la futilidad académica a la seriedad del arte. Carle Van Loo «ne pense ni sent» (no piensa ni siente). Su amigo Greuze ha expuesto un «portrait de Madame Greuze en vestale»; «Vous vous moquez de nous... C'est une mère des douleurs, mais d'un petit caractère et un peu grimaçante.»[1] La justificación aparente reside en la falta de veracidad en la representación de la vestal, pero la justificación real se encuentra en aquel «se moquer», en la falta de relación entre el cuadro y el modo de sentir del artista. Sobre Boucher dice, en 1761: «cet homme a tout, excepté la vérité. On ne saurait quitter le tableau. Il vous attache».[2] Y en 1765: «La dégradation du goût (en Boucher), de la couleur, de la composition des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des moeurs.»[3] La preocupación

1. «os burláis de nosotros... Se trata de una madre de los dolores, aunque un poco mezquina y afectada» *(N. de T.)*.

2. «este hombre posee todas las características, a excepción de la verdad. Uno no sabe dejar de mirar el cuadro, pues tal es su cautivación» *(N. de T.)*.

3. «La degradación del gusto (en Boucher), del color de la composición, de las líneas, de la expresión y del dibujo, ha seguido paso a paso, la depravación de las costumbres» *(N. de T.)*.

es, en este caso, favorable al juicio artístico, sin embargo, no siempre ocurre así, por ejemplo, cuando admira a Greuze por su género pictórico: la pintura moral. Valora a Chardin por encima de todos: «c'est celui-ci qui est un peintre; c'est celui-ci qui est un coloriste. On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleurs appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus».[1] Ante el primer cuadro de Fragonard se entrega a él con una favorable atención; delante del primer cuadro de David lo alaba «a pesar de las carnes demasiado duras».

En un apéndice del *Salon* de 1765, Diderot ha escrito un «essais sur la peinture» (ensayo sobre la pintura), que no pretende ser un compendio de principios, puesto que Diderot rechaza los principios en nombre de la libertad del artista, sino de ideas más o menos desligadas que él expone con un estilo lapidario. «La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause.»[2] Goethe observa que no es que sea incorrecto, sino incoherente. Es interesante, sin embargo, ver cómo Diderot fundamentaba la corrección artística en la coherencia natural. En contra de las poses oratorias, tan difundidas en el arte de su época, Diderot afirma: «autre chose est une attitude, autre chose est une action. Toute attitude est fausse et petite; toute action est belle et vraie».[3] Considera el color como el elemento que da vida a la forma y observa que «on ne manque pas d'excellents dessinateurs: il y a peu de coloristes».[4] Y busca la expresión cromática de las pasiones, en lugar del manierismo cromático.

En cuanto a lo acabado, de hecho él lo prefiere en las obras, aunque respeta asimismo lo no acabado por el simple hecho de que así es como lo hace Rembrandt. En lo referente al rigor de las proporciones, Diderot planteaba cuestiones que tal vez parecieran embarazosas. Se pregunta si el sistema vitruviano no ha sido inventado para conseguir la mo-

1. «éste es un pintor; éste es un verdadero colorista. Nada hay que entender ante este tipo de magia. En sus cuadros hay una serie de capas espesas de colores puestos unos sobre otros, en los que el efecto transpira del interior al exterior» *(N. de T.)*.

2. «La naturaleza no hace nada incorrecto. Cualquier forma, bella o fea, posee su propia causa» *(N. de T.)*.

3. «una cosa es una actitud, y otra muy distinta una acción. Toda actitud es falsa y mezquina; la acción, por el contrario, es bella y verdadera» *(N. de T.)*.

4. «no faltan buenos dibujantes, lo que hay son pocos coloristas» *(N. de T.)*.

notonía y la destrucción del genio, y si la pintura y la escultura habrían sido destruidas, desde hace tiempo, de haber sido sometidas al mismo rigor científico que la arquitectura. En su época se admiraba San Pedro de Roma, porque en dicho templo las proporciones son tan rigurosas que parece más pequeño de lo que en realidad es. Se preguntaba: «Qu'est-ce qu'un accord qui empêche l'effet général? Qu'est-ce qu'un défaut qui fait valoir le tout?»[1] Y aún: «La figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions; mais quand j'y verrai, tout au contraire, un système de difformités bien liées et bien nécessaires».[2]

En los escritos de Diderot, la ilustración crítica se encuentra en un estadio anterior a la distinción entre neoclásicos y románticos. Se entusiasma por los antiguos, ciertamente: ante la *Querelle des anciens et des modernes* él toma partido por los antiguos. La manera, sin embargo, tal y como concibe a los antiguos es antineoclásica, los valora porque los idealiza en tanto que primitivos. En 1767, escribe: «Plus de verve chez les peuples barbares que chez les peuples policés; plus de verve chez les Hébreux que chez les Grecs; plus de verve chez les Grecs que chez les Romains».[3] Considera, no obstante, la imitación de los antiguos como un error, pues en ella se desvanece lo que es propio del arte.

> La raison principale pour laquelle les arts n'ont pu, dans aucun siècle, chez aucune nation atteindre au degré de perfection qu'ils ont eu chez les Grecs, c'est que c'est le seul endroit connu de la terre où ils ont été soumis au tâtonnement; c'est que, grâce aux modèles qu'ils nous ont laissés, nous n'avons jamais pu, comme eux, arriver successivement et lentement à la beauté de ces modèles.[4]

1. «¿Qué es una armonía que impide el efecto general? ¿Qué significa un defecto que dé valor al todo?» *(N. de T.)*.
2. «La figura será sublime, no cuando acentúe la exactitud de las proporciones, sino en el momento en que plasme en ella, por el contrario, un sistema de deformidades perfectamente entrelazadas y del todo necesarias» *(N. de T.)*.
3. «Más inspiración poseían los pueblos bárbaros que los civilizados; más los hebreos que los griegos; y más los griegos que los romanos» *(N. de T.)*.
4. «La principal razón por la que las artes no han podido, en ninguna otra época ni en ningún otro país, alcanzar el grado de perfección al que llegaron con los griegos, reside en que es el único lugar conocido de la tierra en el que ellas han sido sometidas al titubeo; reside en que, gracias a los modelos que éstos nos han legado, no hemos logrado nunca arribar, como ellos hicieron, sucesiva y lentamente a la belleza de dichos modelos» *(N. de T.)*.

Si bien hay que decir que el *tâtonnement* es más útil para enjuiciar la ciencia que el arte, no se puede negar que una tal actitud para con el arte griego resulta mucho más justificada y evolucionada que la adoptada por Winckelmann. A pesar de esto, Diderot, en los últimos *Salons*, se dejó influenciar por Winckelmann, pues no tuvo la suficiente fuerza dialéctica para oponer su excepcional intuición a los presuntos principios del arte. Sea como fuese, constituye un testimonio precioso del gusto francés del siglo XVIII, en lo referente a su aspecto más serio en su necesidad de leyes estéticas, pero capaz, al mismo tiempo, de comprender y juzgar las más diversas personalidades artísticas que Francia produjo. Esta misma actitud de aceptación de las normas tradicionales, acompañada del significado moral de la libertad intuitiva del juicio, del reconocimiento de la realidad del arte contemporáneo y del control del sentido verdadero, la volvemos a encontrar en los últimos capítulos dedicados al arte en la *Enciclopedia*, al igual que en el diccionario artístico de Watelet.

La crítica en Italia. Lanzi, Milizia

En Italia la tradición conservadora de las ideas del siglo XVII obtuvo una duración parecida a la de Francia. Ciocchi, Bottari y Algarotti no son sino continuadores de la tradición iniciada por Bellori, aunque con una mayor ecuanimidad e indiferencia y un interés superior por lo gracioso. Las ideas de Boschini son continuadas por A. M. Zanetti (1771), desde un punto de vista un tanto más culto y refinado, socialmente hablando, y bastante más creativo y convencido. Por ejemplo, también Zanetti admira a Bassano, pero deja caer la excelente afirmación de Boschini sobre la humildad de aquél.

La *Storia pittorica dell'Italia* (primera parte, 1792) de Luigi Lanzi (1732-1810), fue escrita a finales del siglo XVIII, obra que se propone clasificar a los artistas de la misma manera que los botánicos clasifican las plantas, y los agrupa según escuelas regionales (florentina, sienesa, romana, etc.), escuelas individuales (maestros y discípulos) y géneros. Su erudición es muy amplia y atenta. La despreocupación que siente con respecto a la antigüedad salta a la vista, y su juicio artístico se basa en el de los pintores, aunque atemperado por el contacto con las valoraciones divergentes. Continúa, por consiguiente, una opinión común, y no investiga las posibles contradicciones

existentes en ella, sino que la acepta en base al sentido común: es por esto que piensa que el conocimiento de todas las escuelas sirve para delimitar y, por tanto, definir el mérito de cada una de ellas y de cada pintor. Da mucha importancia a la personalidad, por cuanto atiende más a la tradición de las biografías de los pintores que a la historia del arte tal y como la concibe Winckelmann. Conoce y admira la obra de este autor; su objetivo, empero, es muy diferente. El centro de la atención no es ya lo bello ideal o perfección del arte, como lo era para Winckelmann. Para Lanzi lo importante es Italia y su gloria. Hubo quien, en el transcurso del siglo XVIII, dudó de la grandeza absoluta de los artistas italianos, por ejemplo, el marqués D'Argens, al que el marqués Venuti respondió, en 1755, en nombre del arte italiano. Era preciso informar acerca de la grandeza italiana en lo referente a la pintura: tal es el objetivo de Lanzi. Se comprende, en consecuencia, que su obra sea más importante en el aspecto erudito y, en general, organizativo-histórico, que en lo referente a la crítica de arte. Debemos subrayar, sin embargo, el gran éxito que obtuvo la citada obra, no sólo por sus varias ediciones, sino porque fue la base, durante mucho tiempo en el transcurso del siglo XIX, de todas las historias de la pintura italiana, por ejemplo, la de Stendhal.

Italia aportó en el siglo XVIII dos teóricos de la arquitectura, de notable interés: uno es Carlo Lodoli (1690-1761), que fue el primero en considerar la belleza de un edificio como la *representación de su función*, idea que, como sabéis, ha vuelto a ser defendida en la actualidad, y que en aquel entonces constituyó una manera de sustraerse al vacío pintoresquismo dominante en la arquitectura rococó. Como es obvio, su orientación se dirigía al racionalismo arquitectónico, al igual que la de Francesco Milizia (1725-1798), quien tal vez haya sido el mejor crítico de la arquitectura de tipo neoclásico. Este no se niega a ver en la pintura y en la escultura el valor de las finuras, los difuminados y las elegancias dieciochescas, pero considera que su tarea consiste en ir en contra del pintoresquismo arquitectónico, en nombre del sistema lógico que los órdenes clásicos nos han legado.

La crítica en Inglaterra. Hogarth, Reynolds

En el transcurso del siglo XVIII, hubo en Inglaterra un gran movimiento de amantes del arte. Fueron tales amantes los que crearon una opinión pública del mismo tipo que la francesa o la italiana. Hemos ya subrayado la importancia de su producción a nivel teórico. Los libros de Richardson (1715, 1722, etc.) constituyen, más que una aportación de nuevas ideas, un informe bastante serio del estado de la crítica continental. Un ensayo que pretendía haber sido de estética, y que, por el contrario, tan sólo es importante dentro de la historia de la crítica, es el *Análisis de la belleza*, de Hogarth (1753). Este pretende determinar cuál es la línea de la belleza, y habiendo observado que la curva es más apropiada para la ornamentación que la línea recta, designa a la curva como la línea de la belleza y a la línea serpenteada, que presenta aún mayor variedad, como la de la gracia. Todo esto se halla totalmente desprovisto de sentido si lo consideramos en tanto que idea universal; ahora bien, basta sólo con pensar en las decoraciones estilo Luis XV para comprender el pleno sentido de las palabras de Hogarth. Frente a lo antiguo, que estaba considerado como modelo de belleza plástica, opone el rococó como modelo de la línea serpenteada; y extrae las consecuencias de su gusto a partir del análisis de la arquitectura gótica. Se trata, por consiguiente, de un ensayo acerca del tránsito directo del gusto rococó al romántico.

Si se tiene en cuenta el gusto pintoresco y el gótico, del que se hablará en el capítulo próximo, se comprende por qué el neoclasicismo ha tenido menos importancia en Inglaterra que en el continente. Le tocó a Sir Joshua Reynolds (1723-1792) la tarea de representar aquella tan difundida crítica, que ciertamente poseía una tendencia clasicista, aunque no quería renunciar a lo mejor de la experiencia barroca. Este se ríe de las reglas e insiste sobre la afinidad entre gusto y genio. Está convencido de que la belleza no radica en una idea, sino en la naturaleza, de que la esencia del gusto consiste en la conformidad con la naturaleza y de que es preciso tener fe en la imaginación y en el sentimiento, en cuyo seno se encuentran los principios de la razón, de aquella razón sólida y concreta opuesta a la exclusiva y abstracta. Mantiene una posición contraria a la imitación ilusionista de la realidad, porque pretende que el arte se adecúe a la exquisitez de la actividad, y transforme la naturaleza mediante la imaginación. Por la misma razón, está en contra del eclecticismo: «pretender unir las bellezas de dos estilos; mezclar la escuela holandesa con la italiana, significa juntar dos cosas antagónicas, que destruyen recíprocamente sus efectos». «Si alguien me preguntara qué habría sacado de positivo Miguel

Angel con una mayor complejidad, yo le respondería que sus obras maestras se habrían hundido. Estas, tal y como ahora están, son pura genialidad, todo alma»; Rafael es grande, pero Miguel Angel es superior; y Poussin exagera en la teoría. Reynolds siente una gran predilección por Correggio e interpreta el claroscuro de éste en tanto que efecto del color; admira la grandeza de la sencillez de Tiziano, y es un entusiasta de Rubens, de su original genio compositivo, de los excelentes contrastes de los colores que emplea, y de la facilidad y animación de sus esbozos.

La mayor parte de las citadas ideas fueron expresadas después de haberse afianzado el rigor neoclásico de Mengs y de Winckelmann. De ahí que el sentido común de Reynolds, el gusto que le inspira y su experiencia pictórica nos parecen como una protesta dirigida contra la aventura arqueológica del gusto, y en favor de un futuro lejano, aunque verdadero. Como les sucede algunas veces a los conservadores, Reynolds en su tiempo debió ser considerado como superado, sin embargo, una o dos generaciones después, se encontraba entre las filas de la vanguardia del gusto.

El neoclasicismo. Mengs y el eclecticismo. Winckelmann y la concepción moral de la belleza. Historia del arte e Historia de lo bello. Originales y copias

El neoclasicismo fue fundado en Roma poco después de 1750 por dos alemanes: Mengs y Winckelmann. En distintas épocas y lugares habían prevalecido las tendencias clasicistas, sin embargo, el neoclasicismo propiamente dicho es sólo éste. La tradición clasicista no ha desaparecido nunca a lo largo del siglo XVIII, pero Mengs y Winckelmann realizaron el retorno a lo antiguo. Los instintos sentimentales e imaginativos, propios del siglo, se combinaron con una nueva necesidad de espiritualizar y, asimismo, moralizar el arte. La concepción del mundo de Shaftesbury había ya creado las bases de un movimiento semejante, como ya hemos indicado. Por consiguiente, no es ninguna maravilla el hecho de que Mengs y Winckelmann no sólo hayan seguido el mismo camino, sino que se hayan convertido en los sacerdotes de la nueva religión de la belleza ideal griega, rechazando todo lo nuevo que producía el arte contemporáneo. Mengs era un pintor mediocre, Winckelmann un buenísimo arqueólogo: ni uno ni

otro eran buenos pensadores. Es curioso constatar, por tanto, que la primera causa de su éxito se debía al calificativo de filósofos, que les fue atribuido: Mengs, el pintor filósofo; Winckelmann, el arqueólogo filósofo. Milizia nos relata la influencia que ejerció Mengs sobre la cultura italiana, con las siguientes palabras: «Miguel Angel obtuvo un resultado áspero, duro, extravagante y grosero. Por muy bellas que sean las obras de Rafael, ¿qué nos aportan de nuevo? Nada». Sin embargo, ante los precursores «Rafael sonríe, al igual que Newton se reía de los filósofos antecesores suyos. Y se ríe de Mengs que, para convertirse en pintor, estudia la superioridad de la expresión en Rafael, del claroscuro y la delicadeza en Correggio, del color en Tiziano y de toda posible belleza en la antigüedad; y se convierte en excelente». ¿Qué hay de nuevo en semejante actitud? Poco o nada. Es la misma, más o menos, que en tiempos de los Carracci. Ni siquiera el culto por lo antiguo es nuevo. Lo único que constituye una novedad es la actitud más enérgica, y el sentimiento de agresión polémica contra la tradición más reciente ya sea barroca o rococó. Dice Mengs: la perfección es algo propio de los griegos y no de los modernos. Para alcanzar la belleza es necesario poseer un espíritu filosófico, y Rafael lo tuvo al escoger los elementos más importantes y al expresar las pasiones. La belleza rafaeliana, empero, es contraria a la prudencia, su importancia reside más en la expresión que en la belleza. La belleza absoluta se halla únicamente en las estatuas griegas. Además, el prototipo del estilo imperfecto es Rubens. La belleza absoluta se justifica a través de la idea trascendental y se manifiesta mediante la forma circular y la uniformidad de colores. El gusto representa la belleza relativa, la imperfección, la única que los hombres son capaces de alcanzar. El gusto es lo intermedio, el puente entre lo excesivamente rudo y lo demasiado delicado. Pensad ahora en la espontánea adhesión de Diderot a los pintores de su época, en las fantasías de Hogarth acerca de las líneas del rococó, y en lo refinado de la concepción de la naturaleza que tenía Reynolds: y os daréis cuenta del porqué Mengs se apartó del arte y se ocupó tan sólo de las abstracciones, y de un ideal de belleza que no existe, ni en la estatuaria griega, ni en ninguna otra parte y que es, en una palabra, impensable. Al descender del vuelo por entre los ámbitos de lo absurdo, se encuentra aquí abajo en la indiferencia del gusto medio, ni demasiado rudo, ni excesivamente delicado. Nadie duda que el motivo de controversia en el que se basaba tuviese sus buenas razones y que la reacción a las licencias y a las excesivas

facilidades del último período del barroco fuese adecuada. Mengs, sin embargo, por haberse propasado, se encuentra ahora dando zarpazos en pleno vacío.

Mengs y Winckelmann se influenciaron mutuamente. Las ideas artísticas de Winckelmann no son más válidas que las de Mengs. Aquél distingue en el artista un sentimiento interno y otro externo. El interno debe ser diligente, delicado e imaginativo. El externo, por contra, es el que aporta la forma y el color. La forma es lo esencial, porque ha de ser exacta y representar con toda certeza el objeto buscado, mientras que el color constituye un elemento arbitrario y varía según los individuos que lo miran. Sea como fuere, si en el artista se reconoce el sentimiento, en la obra no debe haber sino la belleza, concebida en base a la idea neoplatónica. Fácil le resulta reconocer lo bello en la arquitectura, pues le viene dado por las proporciones. «En Florencia la arquitectura bella es muy escasa, tal es así que sólo hay una pequeña casa que pueda ser considerada bella.» Por el contrario, se hace difícil distinguir la belleza en la pintura, a causa del color y del claroscuro. Además, los modernos son peores como escultores que como pintores. Para comprender una obra de arte conviene considerar, en primer lugar, el pensamiento del artista (que no se identifica con la invención), luego la belleza que se halla en la variedad y en la sencillez y se manifiesta a través de la figura humana y, por último, en una bien lograda realización.

Así podríamos seguir un poco más sin hallar novedad alguna, ni general ni particular, en el pensamiento de Winckelmann. A diferencia de Mengs, empero, las mediocres ideas de Winckelmann y su gusto abstracto se fundamentan en un conocimiento bastante agudo del arte antiguo. De la relación entre su cultura histórica y sus ideas surgió una nueva interpretación del arte antiguo. Dice Winckelmann: «El carácter general y fundamental de las obras maestras griegas reside en esa noble sencillez y serena grandiosidad tanto de las posturas como de las expresiones». Por consiguiente, ya no se trata de la naturaleza y su elección, ni de la idea trascendente de origen neoplatónico, ni de las proporciones, ni tampoco de la técnica. Refería la belleza griega a un determinado estado de ánimo de los artistas griegos. Desde un punto de vista histórico, la idea es criticable, puesto que no todas las obras de los griegos responden a tal derivación, y sólo es válida si se aplica a individuos en concreto. El ideal de Winckelmann es la noble sencillez y la serena grandiosidad, características que encuentra en las obras que prefiere y considera, cual son las

obras maestras de los artistas griegos. También Vasari y Bellori habían identificado su propio ideal con los artistas que más les agradaban; el ideal de Winckelmann es más elevado y comprensivo, aunque también mucho más abstracto.

Winckelmann divide su historia del arte griego en cuatro períodos, inspirándose de una manera explícita en las divisiones realizadas por Scaligero en lo referente a la poesía y por Floro con respecto a la historia romana. Cada período posee su propio estilo:

I) *antiguo*, hasta Fidias;
II) *sublime*, de Fidias y sus contemporáneos;
III) *bello*, de Praxíteles hasta Lisipo y Apeles;
IV) *de imitación*, hasta la muerte del arte.

Se concibe, por consiguiente, un progreso que va del primero al tercer estilo, a partir del cual viene la decadencia. Winckelmann intuye, además, la existencia de un paralelismo entre el desarrollo del arte griego y el efectuado por la pintura moderna:

I) estilo antiguo hasta Rafael;
II) estilo sublime con Rafael y Miguel Angel;
III) estilo bello con Correggio y Guido Reni;
IV) estilo imitativo desde los Carracci hasta Carlo Maratta.

Es fácilmente observable que todo esto constituye una división sin ninguna clase de fundamento histórico, pues el arte se encuentra demasiado ligado a la individualidad del artista para que pueda ser enclaustrado dentro de una línea de progreso. Lo más que se puede hacer es admitir que los dos calificativos de «sublime» y de «bello» son válidos para describir dos épocas, históricamente definidas, del gusto.

Por otro lado, y al referirse a la alegoría, Winckelmann opina que los más antiguos artistas griegos tuvieron mayor interés por el contenido que por la belleza, y que tan sólo los artistas más evolucionados consideraron ésta como el objetivo fundamental del arte. Incluso ésta constituye una opinión que posee una realidad histórica determinada, y que años más tarde sería recogida y desarrollada por Hegel.

Estos son, en síntesis, los temas más relacionados con la historia del arte que Winckelmann supo hallar, pues luego sus posiciones giraron hacia un excesivo naturalismo según

el cual los griegos hicieron obras perfectas porque gozaban de la posibilidad de ver los cuerpos desnudos de los jóvenes y de un deseo de abstracción —de ahí la importancia que dio a la perfección artística de la tipología de los dioses—, es decir, sus posiciones derivaron hacia elementos extraños al arte.

Lo que invalida, sin embargo, más claramente el juicio artístico de Winckelmann, y constituye la aportación más esencial al gusto de su tiempo y del período inmediatamente posterior, es el hecho de pretender haber hallado la perfección del arte griego o, mejor aún, del arte de todos los tiempos, en algunas esculturas que no eran originales griegas, sino simples copias romanas de originales griegos. Lo cual es el signo más evidente de la ausencia de creación artística en dichas estatuas. Estas eran esquemas abstractos de un arte perdido. El mismo pensamiento de Winckelmann era un esquema abstracto. Es por esto que de la coincidencia entre dos esquemas surge un gusto esquemático, muerto antes de haber nacido. Cuando Canova, ya entrado en años, vio en Londres los mármoles del Partenón se dio cuenta del error en el que había estado sumido durante toda su vida. Semejante error, no obstante, derivaba de Winckelmann. Lo más grave de todo esto consistía en la creencia de Winckelmann de que el arte era un legado de Grecia a la humanidad entera, legado que pretendía ser la regla de cualquier tipo de arte. Ahora bien, dicho legado consistía, de hecho, en algunas obras que ni eran griegas ni eran arte, sino meras copias, actos prácticos y no estéticos. El neoclasicismo, por consiguiente, queda reducido a un equívoco ya sea de carácter histórico, ya estético.

Lessing y la concepción física de la belleza

Un interesante tema de crítica de arte fue desarrollado por Lessing (1729-1781) con su célebre libro intitulado *Laocoonte* (1766). Muchos hombres de letras se interesaban por el arte figurativo sólo por el motivo representado (el contenido), y gozaba de gran difusión el principio según el cual la cualidad principal de una obra de arte residía en la *idea.* Por esta razón, los críticos se veían inducidos a un tipo de interpretación de las obras cada vez más genéricas, en la que los motivos psicológicos perdían todo contacto con su plasmación en forma y color. Spence y Caylus habían teorizado

esta clase de crítica a propósito del arte antiguo. Caylus incluso había llegado a señalar como piedra de toque de los poetas, el número de cuadros que ofrecían a los artistas. El resultado era la valoración de dos de los géneros menos estimados: el descriptivo en poesía, y el alegórico en pintura. Una reacción se hacía necesaria, y ya se había empezado a entreverse en las obras de Shaftesbury, Richardson, Dubos y Diderot. Lessing no inventó nada, pero supo expresar de una forma más decisiva y absoluta la diferencia existente entre pintura y poesía, aunque cometió el error de elevar a ley estética universal una distinción que era de sentido común y pertenecía al dominio de la psicología empírica. En efecto, semejante distinción era útil para comprender el gusto de unos determinados artistas, y no para constituir una medida de juicio sobre el valor de una obra de arte. Lessing fundamentó su teoría en el nombre: después de él, pintura, escultura y arquitectura se convirtieron en «die bildenden Künsten», las artes figurativas o artes plásticas, mientras que con anterioridad se denominaban tan sólo bellas artes. Sostuvo que, si bien Homero puede haber expresado no únicamente lo visible, sino también lo invisible, el pintor puede sólo expresar lo visible. En la actualidad, éste es un error que resulta fácil de refutar. La simultaneidad en el espacio, propia de la pintura, y la sucesión en el tiempo propia de la poesía, constituyen dos fenómenos físicos; y dentro de los límites físicos esa distinción es adecuada. Sin embargo, cuando se habla de lo invisible se pretende hablar de lo espiritual, y, por consiguiente, negar lo invisible en el terreno de la pintura significa negar su aspecto espiritual. Y, en efecto, Lessing afirma que la pintura obedece a las leyes de la belleza y no a las de la poesía. Pero ¿a qué clase de belleza? A la belleza de las proporciones corpóreas. Y visto que la belleza de los vestidos es inferior a la belleza del cuerpo humano desnudo, Virgilio ha podido hablar del vestido de Laocoonte, mientras que el escultor lo ha representado desnudo. Además, no ha subrayado la expresión de dolor, no a causa, como había dicho, de un ideal de noble sencillez y serena grandeza, sino para preservar la norma de la belleza que hubiese sido destruida por una expresión llena de dolor. Lessing, por consiguiente, admite el arte figurativo sólo en tanto que expresión de la belleza física. Por este mismo motivo, desaprueba el arte moderno que se ocupa de toda la naturaleza y no únicamente de la naturaleza bella. Por eso su atención se dirige a la pintura, arte en boga en su época, aunque para imponerla como modelo el grupo escultórico del Laocoonte, que plasma

mucho mejor la materialidad física mediante sus tres dimensiones.

Resulta claro, por tanto, que era más elevada la crítica de Winckelmann que pretendía explicar una obra griega a partir de un concepto moral que la crítica de Lessing la cual reduce a un nivel materialmente físico aquella explicación.

Un ejemplo de todo cuanto se acaba de decir se encuentra en el análisis de la posición de Lessing con respecto a lo feo en la pintura. Sobre esta cuestión, ya Aristóteles había dicho algunas palabras geniales: que una figura, aun cuando fea, puede parecernos placentera si es reproducida pictóricamente. Lessing se opone a la consideración aristotélica, afirmando: la pintura en tanto que habilidad imitativa puede expresar la fealdad, pero la pintura en tanto que arte bella no quiere expresarla. Lo cual constituye una tautología. La pintura, sin embargo, considerada como arte, ¿puede o no puede plasmar lo feo? Lessing admite que poseemos la facultad de abstraer la fealdad del objeto representado y gozar tan sólo del arte del pintor: «No obstante, incluso este placer es interrumpido por la reflexión sobre el mal uso que se ha hecho del arte; y casi siempre, tal reflexión conduce a la desvalorización del artista». En resumen, Lessing se halla en medio de inextricables contradicciones, precisamente, por el hecho de no haber comprendido el valor espiritual del arte que puede encontrarse en una figura fea; por no haber poseído ojos para ver la belleza moral, por ejemplo, de Rembrandt; y por haber interpretado de una manera física la belleza de una escultura griega.

El siglo XVIII puede vanagloriarse de haber dado a luz tanto la estética como ciencia filosófica, cuanto la forma propia de la crítica de arte, y la primera configuración de historia del arte. En este siglo, aparece también un gusto excepcionalmente refinado y agudo, común entre pensadores, críticos y artistas, cuyos antecedentes deben buscarse en la civilización del Renacimiento italiano. Poco a poco, sin embargo, afloró la desconfianza para con el arte moderno, la fe ciega en el mito del arte griego, y la separación, por tanto, de la vida contemporánea, separación realizada tanto por el arte como por la crítica de arte. Ni Xenócrates, ni Vasari, ni Bellori, ni De Piles, ni Diderot habían cometido semejante error. La causa del error era loable: se pretendía estar por encima de lo que había de excesivamente sensual y caprichoso en el gusto contemporáneo para abrazar el valor espiritual del arte. Sin embargo, dicho valor espiritual, confundido a menudo con

las urgentes necesidades intelectuales, morales y sociales del tiempo, condujo a las mentes a preocuparse por la filosofía, la historia y la crítica, y a perder de vista el arte. Por vez primera, en toda la historia de la crítica, en lugar de mirar el pasado a partir del gusto contemporáneo, se dedujeron de un mítico arte del pasado unos cuantos esquemas de perfección mediante los cuales enjuiciar el arte del presente. Los esquemas constituyen siempre algo muerto. El presente es lo único vivo. Este puede revivir el pasado. Pero el pasado no puede orientar, ni ser directriz alguna del presente. Desde el momento en que el presente acepta modelarse sobre la horma del pasado, deja de ser presente y de estar vivo. He aquí la razón por la cual el enorme trabajo crítico del siglo XVIII contribuyó a aquella carencia de artes figurativas que caracteriza todo el tránsito entre el siglo XVIII al XIX.

6. Romanticismo y Edad Media

Neoclasicismo y romanticismo. Arquitectura gótica y pintura prerrafaelista en el siglo XIX

El sentimiento y la imaginación fueron considerados por los ilustrados como instintos del conocimiento y adaptados a la razón en aras a conquistar la realidad y renovar la vida social. El objetivo práctico prevaleció sobre el teórico, de tal manera que la Revolución francesa representó el triunfo y la crisis de la ilustración. Pero ya antes de la Revolución habían aparecido, empero, algunos signos que indicaban el cambio de sentido operado y la necesidad de plasmar de una forma teorética el sentimiento y la imaginación creando un arte y una religión nuevos. En Francia, dicho cambio se efectuó con Rousseau, que se opuso a los «filósofos» tipo Diderot porque él era profundamente religioso y los otros ateos. En Alemania, la transformación recibe el nombre de «Sturm und Drang». Las primeras fuerzas espirituales que destruyeron al neoclasicismo dieron vida al romanticismo. El neoclasicismo fue una solución provisoria y unilateral que el romanticismo rectificó universalizándola. Shaftesbury había esbozado una religión de la naturaleza concebida en tanto que belleza, concepción a la que Winckelmann añadió el mito de que la única perfección se hallaba en la belleza griega. Este constituía un ideal propio de intelectuales y arqueólogos, muy poco humano y actual, y demasiado poco adecuado a las necesidades morales del momento. Era natural que la religión de la naturaleza, una vez nacida, fuese retomada y extendida hasta llegar a convertirse en la religión del universo, en la que convergieran

todos los instintos estéticos, morales e intelectuales de la humanidad. Aunque entonces se dieron cuenta de que el cristianismo respondía bastante mejor a las nuevas necesidades que el mito griego. Y rindiendo al arte griego el debido homenaje, se descubrió con irrefrenable entusiasmo que el arte que mejor se ajustaba al ideal cristiano y a las tendencias místicas era el arte medieval. La tradición del arte clásico se había convertido en cosmopolita, y en el momento en que surgió la conciencia de las nacionalidades se empezaron a apreciar y a valorar los artistas que poseían un carácter popular y expresaban los diferentes gustos de cada nación, es decir, los pertenecientes al siglo XV. El mito del primitivo o del salvaje, en tanto que ideal de perfección, es bastante más antiguo que el romanticismo. Diderot había creído que los verdaderos primitivos fuesen los griegos; sin embargo, después de que Winckelmann hubo demostrado que los griegos realizaron el único arte perfecto y absoluto, era necesario buscar a los primitivos en otro lugar, y precisamente en el tiempo de aquellos que habían obrado antes de aquella «casi perfecta» época artística que fue el Renacimiento italiano, es decir, el de los «prerrafaelitas».

La adhesión de los románticos a los artistas medievales ha sido, por consiguiente, de tipo religioso, moral, político y sentimental; pero no ha sido debida ni a una teoría filosófica, ni a un auténtico interés por el arte. La filosofía romántica es la filosofía idealista. Ahora bien, la filosofía idealista sigue estando bajo la influencia de Winckelmann y, por tanto, no reconoce la perfección artística de los artistas medievales. Por otro lado, los artistas románticos cometieron el mismo error que los pintores neoclásicos, es decir, imitaron a los arquitectos góticos y a los pintores prerrafaelitas, pero no encontraron la nueva forma capaz de expresar la nueva sensibilidad y los nuevos ideales, lo cual era indispensable para mantenerse en el mismo plano que los maestros medievales. La proyección de la vida espiritual en el pasado destruía toda posibilidad de creación artística, ya sea que el pasado fuera el arte griego, ya sea que fuese el arte medieval.

Hubo sólo un gran pintor de estilo romántico, Delacroix: sin embargo, éste no ha tenido ninguna relación formal con la Edad Media, y si acaso sus precedentes se encuentran entre los pintores del último Renacimiento y del barroco. Han existido diversos grandes pintores en la primera mitad del siglo XIX: Goya en España, Constable en Inglaterra, Corot y Daumier en Francia. Pero todos ellos, más que ser románticos

o prerrafaelitas, lo que hacen es anticipar la nueva forma del realismo del siglo XIX.

El período en el que aparece y se desarrolla el movimiento en favor de la imitación de la arquitectura gótica y, en general, de los artistas de la baja Edad Media, va desde la mitad, más o menos, del siglo XVIII hasta la mitad del siglo XIX aproximadamente, a excepción de un breve apéndice que acaeció en la última década del siglo XIX.

En Inglaterra, el gótico había permanecido como estilo arquitectónico nacional hasta bastante entrado el siglo XVIII. El estilo italiano del Renacimiento y del barroco constituyó una importante yuxtaposición al estilo nacional. Por ejemplo, el arquitecto Wren (1632-1723), aunque no le gustaba el gótico, construía, cuando se lo pedían, en este estilo. El *gothic revival* se inicia, sin embargo, como reacción a la importación del neoclasicismo palladiano, obra de Lord Burlington y sus amigos, sin tener en cuenta la tardía y fragmentaria tradición gótica de Wren y compañía. El *revival* tuvo, por consiguiente, un valor polémico y crítico, más que espontáneo, creativo y artístico. Las primeras «ruinas góticas» en los jardines son anteriores a 1745. Desde entonces hasta el palacio de Westminster, fueron muy numerosas las construcciones, y no sólo en Inglaterra; pero ninguna de ellas traspasó el nivel de documento para llegar al de arte.

Desde finales del siglo XVIII, también algunos pintores quisieron inspirarse en los modelos medievales o, sea como fuere, en el arte primitivo. El primero en llevarlo a la práctica fue el danés Carstens (1754-1798) que oponiéndose a David y a Mengs subrayó el racionalismo del dibujo, hasta el punto de abstraer las líneas del contorno, y sin utilizar el claroscuro. William Blake (1757-1827) hizo una especie de plástica mística, aparte de la poética, sin demostrar mucha sensibilidad formal. Algunos alemanes, en los primeros años del siglo XIX, dieron al hecho de liberarse de las garras del neoclasicismo un contenido religioso de tipo católico y una forma o tendencia a lo primitivo. Friedrich Overbeck fue el fundador de la secta que recibió el nombre de los «nazarenos»: éstos se congregaron en Roma desde 1810 en adelante en el claustro de San Isidoro, ambiente tan selecto como adecuado para evocar el medievo y para los éxtasis místicos. Fueron criticados por Goethe y Hegel, y alabados y defendidos por Friedrich Schlegel. Entre 1830 y 1840, se avivaron entre los italianos las polémicas en favor o en contra de las ideas de los nazarenos; el pintor Tommaso Minardi y el escultor Pietro

Tenerani se adhirieron al grupo de los «puristas» italianos. En Francia, dentro de la escuela de David, y en oposición a sus ideas, surgió la secta de los «primitifs», dirigida por Maurice Quaï. Durante un breve período, incluso Ingres simpatizó con los primitivistas; en esta época, sin embargo, hizo algunas de sus peores obras. En Inglaterra, como reacción al academicismo dominante, Dante Gabriele Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) y John Everett Millais (1828-1896) crearon, en 1848, la confraternidad «prerrafaelita», inspirándose, aparte de los libros de Ruskin, en las pinturas de Madox Brown y en los grabados de Lasinio de las pinturas del camposanto de Pisa. En 1851, los tres prerrafaelitas parecían aplastados por el desprecio público, cuando Ruskin mediante la publicación de dos cartas en el *Times* cambió radicalmente la situación y garantizó su éxito por espacio de largos años.

En la actualidad, sin embargo, la crítica está de acuerdo en no reconocer ningún valor a los prerrafaelitas, ni a la secta de los «primitifs», ni a los puristas, ni a los nazarenos y ni al *gothic revival*. Es decir, el movimiento de revalorización de los primitivos tuvo una importancia crítica desde el momento en que supo reconocer el valor artístico de los monumentos y las obras de arte de la Edad Media, sin embargo, se vino abajo cuando algunos de sus artistas que constituían el grupo pretendieron actualizar el arte del medioevo.

Vico. Hamann. Herder. El concurso de la religión y de la moral en la crítica romántica

La primera manifestación del pensamiento estético acerca del valor del arte de los primitivos se da en Italia, de la mano de Giambattista Vico. Este, desde 1725, afirmaba que los grandes poetas (al igual que los grandes pintores) no nacen en las épocas de reflexión, sino en las de imaginación, que se denominan de barbarie: como Homero en la barbarie antigua y Dante en el medioevo, en la renovada barbarie de Italia. «Los primeros pueblos, que representan la niñez del género humano, fundaron primero el mundo de las artes; después los filósofos, que surgieron en una lejana época posterior, y más tarde los viejos de las naciones, fundaron el de las ciencias, con el que la humanidad estuvo comple-

tada.» Este pensamiento de Vico era un mito, una leyenda histórica. Su origen, sin embargo, se hallaba en la conciencia del arte, libre de los límites de los sentidos, como actividad fantástica, distinta de la intelectual o racional, como primer conocimiento de la humanidad, creador de representaciones, más que reflejo del pensamiento. Vico llega a afirmar que «la fantasía es tanto más fuerte cuanto més débil es el razonamiento». En este pensamiento se halla, en síntesis, no sólo el rechazo de la "idea" clasicista, sino también de toda la estética del primitivismo sin necesidad de apelar a ningún tipo de concepto trascendente. Como es sabido, sin embargo, la influencia de Vico sobre el pensamiento europeo fue bastante limitada, y no se sabe a ciencia cierta cuál haya sido la influencia sobre el pensamiento de Hamann y de Herder. Sea como fuere, Hamann en 1762 seguía este mismo hilo de pensamiento:

> La poesía es la lengua materna del género humano: del mismo modo que el jardín es más antiguo que el campo arado, la pintura que la escritura, el canto que la declamación, el trueque que el comercio. Los más antiguos progenitores hablaban mediante sentimientos y pasiones y no entendían otro lenguaje que el de las imágenes. Y de imágenes se compone todo el tesoro del conocimiento y la felicidad humana.

Y Herder corrobora:

> El hombre por naturaleza pinta lo que ve y tal como lo ve, vivo, potente y monstruoso: desordenado u ordenado, tal como lo ve o lo oye, lo reproduce. Así ordenan las imágenes no sólo todas las lenguas salvajes, sino también las de los griegos y los romanos. Tal y como las muestran los sentidos, las exponen los poetas, excepcionalmente Homero.

A la épica, viene a sucederla en tiempos de reflexión, la historia.

Entre los escritores de estética, sin embargo, la conciencia del valor de lo primitivo en arte venía dada por la experiencia de la poesía. La consideración en Inglaterra de Milton y de Spencer como «poetas góticos» surge en 1711; y Herder había estudiado a Ossian y los cantos de los antiguos pueblos, Shakespeare, las canciones populares de amor, la poesía hebraica y la oriental. Cuando, por el contrario, los escritores de estética se referían al arte figurativo no sabían liberarse por completo de una cierta veneración por la técnica

de los períodos posteriores a los primitivos. El eco de la opinión común lo encontramos en Ermes Visconti que concluye sus *Idee elementari sulla poesia romantica* (1818) declarando que el clasicismo condenable en literatura debía admitirse en el ámbito de las artes plásticas. La crítica de la arquitectura, escultura y pintura medievales no ha poseído, por así decir, una base teorética, y por esta razón más tarde caerá en desgracia. Tanto más cuanto que en lugar de una crítica racional al arte místico, lo que se hizo bastante a menudo fue una crítica mística del arte, lo cual supone una contradicción en los mismos términos. Las necesidades religiosas, el misticismo de la racionalidad y las efusiones de sentimiento ocuparon en muchas ocasiones el lugar de la crítica. Se observa que una cantidad considerable de protestantes se convirtieron al catolicismo, en aras a la necesidad de adaptarse a una norma exterior, y las obras de arte se apreciaron mucho más, por su eficacia religiosa, verdadera o aparente, que por su valor artístico; y se estudió la Edad Media, no para comprender su realidad, sino para presentarla en tanto que modelo de una determinada nobleza de sentimientos, caballerosidad y religiosidad, para cantar las maravillas de la fidelidad, la lealtad y la generosidad. En cuyos conceptos no tan sólo se diluía la estética, sino también la historia.

La crítica de arte actual, sin embargo, no puede menospreciar ni la experiencia del arte primitivo, y ni mucho menos la crítica primitivista de los románticos. Cuando se leen los escritos de Winckelmann parece evidente que la sensibilidad religiosa y moral del artista no es tomada en consideración. En todo caso se tiene en cuenta el valor moral o religioso de la escena representada. Es por esto que se ha podido apreciar el cálculo de las proporciones, más que el valor creativo de una estatua; y es por esto que se ha ensalzado, en tanto que modelo de belleza, la copia fría y mecánica de una obra griega. No obstante, dominados por la consideración de la objetividad del producto, los neoclásicos, renunciaron a entender el valor del sujeto creador. Los románticos por el contrario, a través de sus excesos y sus exclusiones, tuvieron el mérito de cambiar la crítica del objeto por la crítica del sujeto, entresacar del cuadro o la estatua la personalidad del artista creador, con sus sentimientos, ideales y tormentos. Fueron los primeros en examinar la intención del artista, y por consiguiente en distinguir el instinto sincero, generoso y totalmente humano del artista auténtico,

de la habilidad, aun cuando prodigiosa, y de la doctrina, pese a ser impecable. El sencillo y sin embargo genial, entusiasmo de los escritores románticos, alcanzó en el ámbito de la crítica una manera más sutil de la que habían logrado los más fríos entendidos del gusto neoclásico, a pesar de tener las armas preparadas. Los románticos supieron darse cuenta de los límites del arte antiguo y del Renacimiento italiano, y liberaron a la humanidad de la admiración por los Carracci y su escuela. Grandes resultados son éstos, y casi maravillosos si se considera la debilidad teórica de los escritores románticos. Lo cierto es que la perfección de la teoría estética por sí misma no supone la crítica. Sin embargo, la vida del espíritu está comprometida en la crítica. La razón no es suficiente. Y el honor más loable de los románticos es el de haber impregnado su crítica de sensibilidad religiosa o moral.

El «gothic revival» en Inglaterra. Walpole. Batty Langley. Hurd

En el transcurso del siglo XVII, el interés por el arte del medioevo se manifiesta en la búsqueda erudita de documentos religiosos. Los mosaicos y otros monumentos cristianos hallaron un ilustrador en Ciampini (1690). Y en Italia el tema religioso estuvo acompañado por el orgullo ciudadano, por lo que el primado florentino en lo referente al arte pictórico, confirmado por Vasari, fue desbancado en base al estudio de obras medievales en Siena, Roma, Venecia, Bolonia, etc. Hacia la mitad del siglo XVII aparecieron en Inglaterra estudios históricos sobre los monumentos medievales. A pesar de todo, el primer estudio estético sobre la arquitectura gótica lo formula Hughes (1715), que constituye un puente entre los escritores clásicos y Spencer, entre la arquitectura romana y la gótica.

> En la arquitectura romana existe sin duda alguna una mayor grandeza y sencillez; en la gótica encontramos una gran mezcla de belleza y barbarie, acompañada, empero, de una variada decoración de tipo inferior; y si bien la primera posee una superior majestuosidad en su conjunto, la segunda puede ser bastante más sorprendente y placentera en sus detalles.

En 1725, Pope compara a Shakespeare con un monumento gótico «más fuerte y solemne», aunque tal vez menos elegante y brillante, que una arquitectura moderna (neoclásica).

El juicio de Horace Walpole, en su *Anecdotes of Painting* (1762), bajo la influencia de Gray, va más allá del tema esporádico y muestra una nueva orientación en el gusto. Aun a pesar del prejuicio según el cual toda obra religiosa es considerada como un engaño de sacerdotes con un fin supersticioso, Walpole escribe:

> El arco agudo, propio de la arquitectura gótica, fue considerado ciertamente como la perfección del arco en el centro. Los hombres que no tuvieron la felicidad de ser iluminados por las órdenes griegas fueron, sin embargo, lo bastante afortunados como para llegar a conseguir innumerables gracias y efectos, magníficos aun cuando gentiles, extensos aunque ligeros, venerables y pintorescos. Resulta difícil encontrar en el más noble de los templos griegos la mitad de las expresiones que ofrece una catedral del mejor gusto gótico.
>
> No pretendo establecer una comparación entre la belleza racional de la arquitectura regular y el iluminado desenfréno de la denominada gótica. Estoy convencido, sin embargo, de que los artífices de esta última tuvieron un mayor conocimiento de su arte, mejor gusto, más elevado genio, y mejor decoro que el que nosotros creemos.
>
> Hay una especie de audacia mágica en algunas de sus obras que no habría sostenido tales realizaciones artísticas si hubiesen sido elaboradas en base al mero capricho.

Walpole, a partir de estas observaciones pasó a imaginar una novela de caballerías (*Castle of Otranto: A Gothic Story*), y a transformar una villa en un modelo del gótico pintoresco, con ruinas de estilo gótico y con un desorden rococó. El éxito de la novela y la forma de la villa contribuyeron a poner de moda lo gótico. Y al igual que sucede con todas las modas, también ésta se convirtió en motivo de juegos y extravagancias.

Testimonios más serios del tránsito directo del rococó, y de sus variantes chinas, al gótico se hallan en el libro de Batty Langley: *Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions* (1742). Ha publicado motivos góticos para tener la oportunidad de representar «la antigua manera de construir que quedará muy bien en todas las partes de las construcciones privadas». Lamenta, además, que a causa de las invasiones hayan sido destruidos los monumentos de la arquitectura sajona que debían ser, según él, geniales.

En lo referente al gótico afirma:

> Todo juez imparcial comprenderá, al observar los planos, que los elementos de la arquitectura gótica, tanto en los alzados como en las perspectivas, están regulados por bellas proporciones y leyes que no fueron superadas, aunque sí igualadas por los órdenes griegos y romanos.

Hogarth (1753) entiende que la abadía de Westminster expresa las ideas religiosas a la perfección. Un anónimo libro que lleva por título *Investigator* (1755) sostiene la superioridad del arte bárbaro sobre el clásico.

Fue suficiente, pues, que el gótico fuera considerado como expresión de barbarie y violencia, y se convirtiera en el símbolo poético y caballeresco de las cruzadas, para que se uniera de una forma espontánea y natural al romanticismo. Dicha fusión aparece ya realizada en las *Letters on Chivalry and Romance* (1762) de Richard Hurd. Las formas heroicas de tipo homérico y las góticas son igualmente interesantes: «Yo, sin embargo, voy más lejos y afirmo que sus diferencias se inclinan a favor del dibujante gótico». El estilo gótico da al poeta «motivos y temas más bellos que la barbarie simple e incontrolada del estilo griego». La grandeza de Shakespeare y Milton es superior cuando se sirven de las formas góticas. «Si se juzga la arquitectura gótica a partir de las normas griegas, se ve sólo lo deforme; si por el contrario se examina el gótico a partir de sus propias leyes resulta bastante diferente.» De donde es posible sacar algunos corolarios. La pasión imaginativa conduce al resultado concreto de juzgar históricamente el arte gótico, y no según leyes que le son ajenas. Por gótico se concebía la libertad poética de Shakespeare con respecto a las leyes clásicas (Walpole escribía a Mariette que «un maestro de escuela puede observar las *unidades*, pero se requiere un poco más de genio para escribir *Macbeth*»); y cualquiera que fuera la intemperancia del entusiasmo, el descubrimiento del medievo fue el resultado necesario de un renacimiento imaginativo que desembocó en un nuevo clima poético. En lo que se refiere a la cuestión del gótico, el siglo XVIII se cerró con la publicación de los dos primeros libros ingleses de real y efectivo valor arqueológico, *History of Winchester* de Milner e *History of Gothic and Saxon Architecture in England* de Bentham y Willis, ambos de 1798.

El debate en contra del neoclasicismo en Alemania. Heinse. Füssli. Goethe

En Inglaterra el interés crítico por la arquitectura gótica derivó de una supuesta afinidad entre ésta y los poetas nacionales y del interés por las extravagancias del rococó, y no de un modo de sentir nacional que se diferenciaba del modo de sentir del neoclasicismo.

En Alemania el gusto por lo gótico tuvo un origen polémico, dirigido no contra el arte antiguo, sino contra la crítica neoclásica. Es por esta razón que la formulación de este gusto alcanza una mayor profundidad crítica. Mengs y Winckelmann constituyeron el más grande obstáculo del gusto romántico y, al mismo tiempo, el mayor incentivo para la reacción. Hagedorn (1762) era amigo de Mengs y Winckelmann, empero, había aprendido en Viena a valorar a Rubens, y ésta fue la causa por la que mantuvo siempre una cierta tendencia al eclecticismo según la tradición de De Piles. La fama de Rubens estuvo especialmente defendida por Heinse (1749-1803), que incitaba, no sin humor, a soportar a las mujeres gordas pintadas por aquél. Reivindica la libertad de la fantasía, el genio y la naturaleza, cree que existe una necesaria relación entre el arte y el pueblo en el que surge, y frente a la naturaleza, asume una actitud parecida a la de Rousseau. El arte —dice él— es humano y no griego. Exacerbando las distinciones establecidas por Lessing, opone entre sí no sólo la poesía y la pintura, sino también la pintura y el dibujo. Se pinta con colores: el color constituye, por consiguiente, el objetivo, el principio y el fin de la pintura. Se da cuenta, además, de que las opuestas opiniones de Winckelmann y de Lessing se deben a que éstos no han poseído nunca sensibilidad para el color. Sus cartas sobre la Galería de Düsseldorf, escritas en los años 1776-1777, son intermedias, tanto cronológica como espiritualmente, entre el ensayo sobre la imitación de Winckelmann (1755) y la obra de Wackenroder (1794). Al igual que Walpole, Heinse pasa de la crítica en los periódicos a la novela (*Ardinghello*, 1787), que es la primera novela de tema artístico.

Heinrich Füssli (1741-1825) es un notable pintor, aun a pesar de que Goethe lo haya clasificado entre los artistas poetizantes; posee una doble cultura alemana e inglesa; en Inglaterra ha residido la mayor parte de su vida y allí ha publicado sus *Prolusiones*, en 1801; ha ilustrado a Homero, Esquilo, Dante y Shakespeare, y a través de la grandeza

de las poesías de éstos ha podido comprender mejor que ninguno de sus contemporáneos a Masaccio y Miguel Angel, Rubens y Rembrandt. Füssli establece, por vez primera, una relación entre Rembrandt y Shakespeare, ambos de elevadísima importancia y de imperdonables errores. Sabe ver, además, en los efectos de luz y sombra una de las características del estilo de Rembrandt. Para entender todo el contenido romántico implícito en tal actitud crítica, basta con recordar que tan sólo fue continuada por Delacroix en 1851.

La voz más convencida de los derechos propios del sentimiento en contra de la razón, el representante más puro del *Sturm und Drang* fue, como es sabido, Hamann que, en 1762, oponiéndose al eclecticismo de Hagedorn, sostuvo que la espontaneidad y la fantasía lo son todo en el ámbito del arte, y que el genio va en contra de todas las reglas, las «verdades», los sistemas y los principios del arte. Herder retomó las ideas de Hamann, quiso, empero, dotarlas de un fundamento histórico. El individuo genial de Hamann se convierte para Herder en la individualidad del pueblo. Ambos, sin embargo, dentro de sus diferentes tipos de investigación que llevan a cabo, coinciden en reconocer el carácter original del arte en la barbarie más que en la civilización, en los tiempos revueltos más que en la calma.

Goethe se adhirió a las ideas de Hamann y de Herder cuando en 1772, apenas cumplidos los veintitrés años, escribió su ensayo *Sobre la arquitectura gótica* en homenaje a la catedral de Estrasburgo, oponiéndose a la teoría general de las artes figurativas de Sulzer, publicada un año antes. Afirma Goethe que las bellas artes en sus orígenes muestran la verdadera naturaleza y los mejores efectos que le son propios. No cree en la teoría del arte, y se confía a la experiencia de la sensibilidad. De ahí que rechace las concepciones que ven en el gótico una forma bárbara:

> El gótico no es únicamente fuerza y rudeza, sino también belleza. Constituye una belleza distinta, por supuesto, de la débil y estetizante propia del rococó. El arte no puede sintetizarse todo bajo el concepto de belleza. El verdadero, el gran arte es más verdadero y posee mayor grandiosidad que el arte bello. Hay en el hombre una naturaleza representativa que actúa inmediatamente después de que la existencia ha sido asegurada. Cuando éste no tiene nada de que preocuparse, ni por qué sentirse temeroso, entonces, cual un semidiós, infunde su espíritu a la tradición. La unidad espiritual en las producciones de los salvajes viene dada tan sólo por el sentimiento. El arte, empero, ya sea un producto de rudeza salvaje, ya sea un refinado sentimiento, es íntegro y vital. El arte de lo característico constituye el único arte verdadero. El genio no debe imitar a modelos, ni observar regla alguna, ni aprovecharse de las ajenas, sino de las propias.

El valor sublime del arte, el carácter creativo del sentimiento y la independencia del genio de toda regla constituyen los tres principios con que el joven Goethe expresa su entusiasmo por la catedral gótica de Estrasburgo. Además la ensalza en tanto que arte alemán, puesto que está realizada en base a principios propios de dicha nación, es decir, no tomados en préstamo del arte clásico, naturales y no escolares...

Como es sabido, Goethe tuvo, en épocas posteriores, un concepto del arte bastante diferente, o, mejor, casi opuesto. Sea como fuere, su entusiasmo juvenil para con la catedral de Estrasburgo fue uno de los índices más claros de la necesidad de cambiar los esquemas tradicionales.

Wackenroder y la inspiración divina. El descubrimiento de Durero. Friedrich Schlegel y la negación de los Carracci

En este momento acontece un nuevo hecho, preparado por Hamann, Herder y todo el *Sturm und Drang*, cuyos elementos es posible hallarlos en su totalidad en el pasado y cuya novedad reside únicamente en el acento y en el tono. Se trata de los *Desahogos del corazón de un fraile amante del arte*, de Wilhelm Wackenroder, publicado en 1797. El autor era un muchacho enfermizo, muerto un año después, en 1798, a los veinticinco años. Su tono, más que crítico, es poético, e induce a poetizar la vida de los artistas o los motivos del arte, según la moda lanzada por el *Ardinghello* de Heinse. Y ésta constituye, ciertamente, la parte más débil de su pensamiento; sin embargo, no es ninguna buena razón para negar, como se ha hecho, que Wackenroder tenga un puesto en la historia de la crítica de arte. Para juzgar las obras de arte existían las reglas neoclásicas, vacías de contenido, y había asimismo un espíritu de rebelión contra ellas por parte del *Sturm und Drang:* lo que Wackenroder lleva en sí, cual si fuese un legado de Dios, es una nueva manera de sentir la humildad del fiel ante la obra de arte, una religión que no

va más allá de las necesidades del sentimiento, una simpatía moral completamente nueva para con algunos grandes artistas. Todo esto no constituye aún una estética, pero supone la necesidad de una estética que sea más libre y pura de todo rasgo racionalista que la que predominaba en su época y siguió predominando. Significaba centrar la atención, con una intensidad antes desconocida, sobre la manera de sentir por parte del artista. Y tal es la importancia de Wackenroder.

El artista obra por «inspiración divina». Wackenroder es consciente de que esta inspiración divina se identifica con la espontaneidad de la creación. «Si durante largo tiempo, el artista no puede plasmar las imágenes que un celeste rayo de sol le ha puesto en el ánimo, entonces llega el momento en que sin darse casi cuenta ha realizado la obra, y un claro resplandor le indica el milagro acaecido.» La forma es metafórica y criticable, sin embargo, expresa la conciencia de la espontaneidad de la creación. No existen los «secretos de los artistas» o, por lo menos, ni ellos mismos los conocen. Los artistas piensan «más en el motivo que en la manera de representarlo». Tal descripción constituye una magnífica representación metafórica de la intuición artística, que posee un secreto sin saberlo y que no reflexiona sobre las distintas formas de representación —lo cual es función de la crítica— sino que se abandona al tema inspirador.

Cada artista, cuando verdaderamente lo es, posee su propia manera de obrar, y parece como si ésta hubiese nacido con él, no adquirida mediante el sudor y que «no se deja analizar», es decir, no se puede analizar para asimilarla, como pretendía Mengs.

> ¡Oh, triste sabiduría! ¡Oh, ciega fe! ¿Cómo es posible pretender reunir en sí toda clase de bellezas y la entera grandeza de todos los grandes artistas de la tierra, y poderse apropiar de su espíritu y superarlos a todos, con el mero hecho de contemplar y mendigar de sus diversos hallazgos?
>
> La perfecta belleza del arte se manifiesta en nosotros, plenamente, sólo cuando nuestros ojos no miran a su vez a otra belleza distinta.

El valor absoluto de la personalidad del artista no puede fragmentarse, y no tiene comparación; es válida en sí misma. Es preciso abandonarse a la contemplación del artista que se ama para «abrazar su entera y propia personalidad» y no emplear «el pretencioso rigor de un juicio», que, como los maestros de moral, «agrupa a los artistas según la

naturaleza e importancia de sus méritos». Aunque se opone a que la idea de belleza suscite en la mente una estatua griega, Wackenroder confiesa que no posee razones para contradecirlo, pero que siente cómo, al lado de «los elevados poderes del conocimiento, se encuentra en nuestra alma un mágico espejo que tal vez nos muestra las cosas en una más potente representación». Lo cual constituye una descripción metafórica de la representación de lo sublime. A las valoraciones del arte, les falta «tolerancia y filantropía»; y el arte es denominado la «flor de la sensibilidad humana».

Al creador

> le place lo mismo la iglesia gótica que el templo griego... ¿Por qué no condenar al hindú porque habla su idioma y no otra lengua? ¿Pretendéis, sin embargo, condenar a la Edad Media porque sus templos no se asemejan a los de Grecia?
>
> Belleza, ¡una palabra maravillosamente extraña! ¡Imaginad una nueva palabra para cada obra de arte! En cada una de ellas aparece un nuevo color, y por cada una otros nervios han sido creados en el mecanismo del hombre. Vosotros, sin embargo, entresacáis de esta palabra, mediante los métodos de la razón, un riguroso sistema y queréis constreñir a todos los hombres a sentir según vuestros propios preceptos y reglas, y aunque vosotros mismos sois incapaces de sentir nada.
>
> Al examinar pacientemente todas las épocas y todos los países procuramos sentir siempre el aspecto humano de sus sentimientos y obras.

De modo que la inspiración divina, la espontaneidad de la creación y su carácter no-racional, la intuición del artista que no conoce el secreto que posee, la entrega del artista al tema que le inspira; el valor absoluto, al margen de toda jerarquía, de la personalidad del artista; la necesidad de que el crítico sea humilde ante la obra de arte, se convierta en su intérprete, sin la suficiencia y la superioridad de los expertos, ame la obra de arte y posea simpatía humana y tolerancia para con la sensibilidad de los otros; el sentido de la infinita variedad del arte; y la ironía y desdén para con las reglas, en contra del orgullo del pueblo elegido, y contra la iglesia gótica, porque no se asemeja al templo griego; todos estos motivos son, ciertamente, afirmados, pero no demostrados, aunque todo el mundo siente que son justos y verdaderos y que, por consiguiente, pertenecen no al ámbito de la abstracción sino al de la concreta razón humana. Nadie con anterioridad al jovencísimo Wackenroder los había concedido en su conjunto, ni expresado; su particular forma de sentir y

su «amor» le han conducido al seno mismo de la verdad racional.

La inmadurez de Wackenroder aparece generalmente en las aplicaciones históricas de sus principios, puesto que sus conocimientos no eran muy amplios y era bastante más tímido a la hora de extraer ideas de los otros que cuando expresaba su propio pensamiento. Ante Durero, sin embargo, no sólo siente la grandeza de este ilustre artista de un modo como nadie antes que él lo había hecho, sino que justificaba su sentimiento mediante una gran precisión crítica:

> Nadie se encuentra ante él con el alma a medio entregar, como a menudo se podría decir de los afectados cuadros de los nuevos maestros; todo el mundo está tomado al nivel de la vida y así es representado en la tela. Quien tiene que lamentarse, se lamenta; quien debe encolerizarse, se encoleriza; y el que ha de rezar, reza. Todas las figuras hablan, y hablan claro y alto. Ni un sólo brazo se mueve innecesariamente o para contentar a la vista o rellenar el espacio; cada miembro y las cosas en su totalidad nos hablan con la misma fuerza, tal es así que acogemos dentro de nosotros con absoluta claridad el sentido y el espíritu del conjunto. Creemos en cada una de las cosas que el artista representa, y nada se evade jamás de nuestra memoria... Los modernos, sin embargo, parecen no desear que se tome en serio lo que representan; trabajan para ricos señores que no quieren ser conmovidos ni ennoblecidos espiritualmente por el arte, sino, a lo sumo, maravillados o estimulados.

Como véis, la sensibilidad moral de Wackenroder lo ha conducido no sólo a reconocer los valores del arte sino también a justificar desde un punto de vista social su propio hallazgo.

Wackenroder no fue el único que asignó a la intuición religiosa del universo la tarea esencial de la actividad del espíritu. Schleiermacher (*Sobre la religión,* 1799) afirmaba, con bastante más fuerza espiritual, la relación entre lo individual y lo infinito, considerando a cada hombre como una síntesis de la humanidad. En el mismo año, aparecían *La Cristiandad o Europa* de Novalis, obra en la que la Edad Media es alabada por su catolicidad y contrapuesta, en tanto que edad de oro, a la abominable ilustración.

Las ideas de Wackenroder fueron difundidas por su amigo Tieck, y ejercieron una notable influencia sobre Friedrich Schlegel y los nazarenos. En 1798, Friedrich Schlegel (1772-1829) pertenecía todavía al neoclasicismo, no obstante, ya en 1800 había orientado sus simpatías hacia el subjetivismo romántico. Más tarde, él y sus compañeros descubren a los

primitivos alemanes y flamencos, y aúnan el gusto artístico con el movimiento nacionalista germánico. Schlegel, por consiguiente, los prefirió a los primitivos italianos, porque creía ver en aquéllos una mayor religiosidad, mientras que se trataba tan sólo de otro tipo de religiosidad. Sea como fuere, Friedrich Schlegel comprende la belleza de Bellini y de Perugino, la encuentra superior a la de fray Bartolomeo, acepta que se dé valor a la antigua escuela italiana y sitúa el prerrafaelismo entre Dante y Giotto, al que contrapone el que se dio entre Albani y el caballero Marino. A partir de ahí, acaba por desaprobar no sólo el gusto, sino también el arte de los Carracci. Y ésta fue la mayor consecuencia de las intuiciones de Wackenroder. Friedrich Schlegel emite dicho juicio en 1802-1808, dos siglos después de que los Carracci hubieran dado la impresión de haber restaurado la pintura. Durante el siglo XIX, la opinión de Friedrich Schlegel fue compartida por los mejores críticos, en la actualidad, sin embargo, se vuelve a apreciar a los Carracci. ¿Constituye una regresión? Si es que sí, como creemos, es preciso llevar a sus máximas consecuencias las observaciones de Wackenroder.

Friedrich Schlegel tuvo que defender, asimismo, a los nazarenos de los ataques perpetrados por Goethe y por Meyer. Se trataba de contraponer al neoclasicismo de David y su teatralidad las pías intenciones de los nazarenos. Tarea delicada para un crítico, puesto que los resultados de los nazarenos no eran artísticos. Friedrich Schlegel debía haberlo observado, ya que había escrito, con anterioridad, que era necesario resignarse a no asistir al resurgimiento del arte por culpa del racionalismo del siglo que ha desecado el sentimiento.

Estudios sobre el arte de la edad Media. En Italia: Cicognara. En Francia: Seroux d'Agincourt. Río y la crítica mística. Viollet-le-Duc

En Italia, en el transcurso del siglo XVIII no faltaron importantes estudios sobre el arte medieval. Lami escribió, en 1757, una disertación acerca de los pintores y escultores de los años 1000 al 1300, para oponerse al desdén con respecto al «estilo griego» en pintura y al «estilo gótico» en arquitectura. Frisi, un matemático, escribió en 1766, un ensayo bastante notable sobre la técnica constructiva de la arquitec-

tura, que fue traducido al alemán por Herder. Baretti, en 1799, alababa la arquitectura gótica de la catedral de Asti, basándose en las ideas recibidas del ambiente inglés en el que se encontraba. En 1785, Della Valle contrapuso la pintura sienesa del renacimiento a la florentina de esta misma época, al igual que si opusiera poesía y ciencia, o imaginación y pensamiento. En 1813, comparece el primer volumen de la *Storia della scultura en Italia,* de Cicognara, a continuación de la obra de Winckelmann. Cicognara rehusaba el empleo del calificativo «bárbaro» referido al arte medieval, pues consideraba que el estado de ánimo creador de dicho arte era el espíritu religioso, reconocía las múltiples bellezas originales de los maestros del siglo XIV o llegaba a decir que «en el mejor tiempo de las artes, cuando el estilo se enriqueció en maestría y dominio, se empobreció proporcionalmente en lo referente a la verdad y a la pureza» y que los «preciosos hallazgos de las ciencias restringen el genio artístico, refrenan la imaginación y disminuyen la fuerza de un poderoso colaborador: lo maravilloso». Factor que no les impidió admirar a Canova.

La estancia en Roma de los nazarenos alemanes suscitó, entre 1830 y 1840, varias polémicas que desembocaron en el *Manifesto dei puristi,* escrito en 1843 por Antonio Bianchini, y que tendía no tanto a imitar a los primitivos como a dotar a la pintura de una mayor seriedad moral y religiosa. Selvatico y el padre Marchese se adhirieron al manifiesto.

Francia fue la cuna de Seroux d'Agincourt, quien ya antes de la Revolución francesa, había preparado la monumental historia del arte medieval de los siglos IV al XVI, no publicada, empero, hasta el año 1823. Este mostraba un gran interés para con los maestros medievales, y difundía las obras de éstos mediante grabados; sus ideas, no obstante, no divergían mucho de las de Winckelmann. Tal es así que comenta la obra de este último de la siguiente manera: «Winckelmann enseñó a los artistas lo que debían imitar, yo les indico lo que deben dejar de lado». El coleccionista Artaud de Montor, traductor de Dante, cantaba las delicias del color fresco y de la seguridad del pincel de los primitivos. Paillot de Montabert (1829) ensalzaba a los primitivos italianos en oposición a los del siglo XVI, y afirmaba que este siglo es el inicio de la decadencia.

Entre los más famosos críticos se encuentra Rio (1798-1874), autor de la obra *De l'art chrétien,* cuya publicación se empezó en 1836, y que sería considerada como el código del ideal cristiano. La novedad del planteamiento reside en el capítulo que dedica a la escuela mística, y que versa sobre la figura de Beato Angelico. Rio plantea el problema crítico de la siguiente manera:

> Aquí finaliza el terreno de aquellos que vulgarmente llamamos entendidos, puesto que para valorar las obras de Angelico es necesaria otra clase de facultad que la empleada comúnmente para enjuiciar las obras de arte. El misticismo es a la pintura lo que el éxtasis a la psicología. No basta, por consiguiente, con determinar las tradiciones de la escuela; es preciso asociarlas, mediante lazos profundos y fuertes, a determinadas ideas religiosas que han preocupado a este artista en su taller o a aquel monje en su celda, y relacionarlas con la vida espiritual de su tiempo.

La exigencia era justa, aunque insuficiente: los lazos profundos y la comprensión de la vida espiritual resultan válidos no sólo para la escuela mística, sino también para cualquier escuela, y por otro lado, el conocimiento de la vida religiosa *per se* no bastaba para que el crítico pudiera determinar cuándo la realización artística alcanza su cénit. De tal manera que Rio parece estar más interesado por la historia religiosa y el triunfo de la religión, que por la historia del arte.

El resurgimiento del estilo gótico en Francia va ligado al nombre de Viollet-le-Duc (1814-1879), arquitecto y escritor. Es indudable que su amor por la Edad Media fue muy grande, a pesar de esto, tanto las restauraciones de los antiguos monumentos como sus escritos revelan un racionalismo exacerbado que condiciona y atenúa la simpatía moral del crítico. Los mismos principios que, según Le Duc, hacían necesario el uso del estilo gótico, sirvieron a un adversario suyo para restaurar una especie de neoclasicismo.

Ruskin: contra una ciencia del arte, reparos con respecto al Renacimiento; unidad de las artes figurativas; criterio de selección; historia de la visión; desinterés por el arte contemporáneo

Para hallar, en el transcurso del siglo XIX, un importante trabajo crítico acerca del arte medieval, es necesario dirigir la vista hacia Inglaterra. El verdadero continuador de Wackenroder —aun cuando no le leyera nunca—, el que supo traducir las intuiciones de aquél dentro de un gran edificio

crítico, se llama Ruskin (1819-1900). Los orígenes espirituales de éste son del todo ingleses. Dejando aparte la arquitectura gótica, los contactos en Inglaterra con el arte medieval no eran muy frecuentes, salvo para los coleccionistas. Uno de éstos, William Young Ottley, había publicado en 1823 *The Italian School of Design*, obra en la que afirmaba que la claridad de Giotto «quizá no había sido superada». En 1836, un comité decide adquirir para las colecciones nacionales obras de arte anteriores a Rafael, porque son de un estilo más puro y elevado que las eminentes obras de los Carracci. A tal decisión se debe el carácter único que posee la National Gallery de Londres. El éxito del *Arte cristiano* de Rio fue bastante grande en Inglaterra, y en 1847 aparece el libro de Lord Lindsay, similar al de Rio, que sirvió a Ruskin para entrar en contacto con el arte italiano. Además, es preciso referirse al americano Jarves, que escribió una historia de la pintura italiana hasta el siglo XVI basada en unos conceptos similares a los de Rio, aunque con una mayor seriedad, propia de los expertos.

En Inglaterra, entre tanto, se iba difundiendo cada vez más la moda de la arquitectura gótica. Un arquitecto escritor, Pugin, plasmó un estado anímico nuevo en comparación al del siglo XVIII. En sus *Contrasts*, escritos en 1835, y en los *True Principles of Christian Architecture*, publicados en 1841, afirmó que el gótico no era un estilo sino una religión, de un valor superior al estilo griego, puesto que la religión cristiana es más válida que la pagana. Se convierte al catolicismo en homenaje al estilo gótico, e imagina incluso, desde una perspectiva social, la restauración de la Edad Media. Con él se inicia, en Inglaterra, el intento de juzgar la obra de arte desde el punto de vista de la moralidad de su creador, de ahí la obligación de atenerse a la más absoluta sinceridad, a la verdad, según la cual los elementos esenciales de la construcción han de estar claramente expresados en la arquitectura.

La «luz de la verdad» de Ruskin se halla, por consiguiente, ya explícita en Pugin. A pesar de todo, Ruskin no tiene en cuenta a Pugin, aquél posee una superior y más pura sensibilidad artística que este último. Es por esta razón que se distancia de la moda, en boga en su tiempo, del gótico y busca el auténtico gótico antiguo, el de Venecia o el de Amiens. El exacto origen de su crítica de arte no se encuentra en la religión, ni en la moral, sino en el entusiasmo que sentía por el arte.

Existe un fuerte instinto en mi interior, para mí indescriptible, que me empuja a dibujar y a escribir las cosas que amo, no para obtener renombre, ni por el bien de otros, ni asimismo en beneficio propio, sino por un tipo de instinto similar al de comer o beber. Me encantaría dibujar cada una de las pequeñas piedras de la catedral de San Marcos de Venecia, y de toda Verona, para así adentrarlas en mi cabeza, piedra a piedra.

Se trata de un fragmento de una carta, escrita en 1852 en Verona y dirigida a su padre. Fue precisamente esta apasionada sensibilidad la que le permitió a Ruskin superar los límites impuestos por una educación de tipo moral y religioso, para alcanzar la comprensión del arte, como muy bien lo vieron sus contemporáneos, y como no pueden comprender los críticos actuales. En efecto, el pensamiento de Ruskin no posee una organización lógica, al igual que no la posee tampoco el de Wackenroder, sin embargo es preciso ver que cualquier tipo de directriz lógica hubiese hecho perder algún aspecto positivo a las intuiciones de Ruskin.

Este se revela contra las «reglas» del dibujo y las sustituye por el principio de amor: una cosa «si no es dibujada con amor hacia ella, no llegará nunca a ser perfecta, y si, por el contrario, se dibuja con amor nunca podrá ser imperfecta, porque las deformaciones del amor son más verdaderas que la máxima exactitud matemática». Los griegos poseen excesiva propensión a humanizar la naturaleza:

Cuando nos acercamos a las cosas naturales, sentimos que una fuente canta y el jovial regocijo de las flores. Y nos sentimos felices, sin por ello dejarnos engañar de que así sea. Aceptamos los lazos que nos brinda la naturaleza, que no creemos que nos los dé; y extendemos nuestro amor hacia ella, que no creemos que lo reciba. Los griegos, sin embargo, nunca alejaron a sus dioses de la naturaleza. Las ninfas absorben su humanidad del árbol, las náyades del agua. Contento de su humanización, el griego se acerca a las ondulaciones y fibras de la madera sin ninguna atracción.

Esta es la religión natural de Ruskin, que él identifica con «los sentimientos de amor, veneración o temor a través de los cuales el espíritu humano manifiesta sus concepciones de la esencia espiritual». Resulta claro, pues, que Ruskin no aprecia la pintura religiosa de su época. En la Edad Media, «el arte era utilizado para representar los acontecimientos religiosos, ahora son éstos los utilizados para plasmar el arte». Lo que a él le interesa es la sinceridad del artis-

ta, y observa que cuando la religión es utilizada por el arte lo que se obtiene es la indiferencia moral y, por consiguiente, el resultado no es verdadero arte; por el contrario, cuando se posee un auténtico sentimiento religioso, el arte surge de una manera espontánea. Es en este sentido que Ruskin hace alguna que otra salvedad incluso a Beato Angelico.

Adorad a un halcón, igual que hacían los egipcios, y lo pintaréis como no lo habría logrado quien sólo viera en él a un bípedo con plumas, pues el éxtasis que habréis experimentado pasará a través de vuestras manos al cuadro y os dará el poder de comunicar a los demás la misma efusión.

He aquí cómo el sentimiento religioso puede descubrir la esencia del arte en la comunión mística con la naturaleza, en el éxtasis.

Ruskin, después de haber concebido, de la manera que acabamos de ver, la naturaleza del arte, considera la del artista:

La función del artista en este mundo consiste en ser una criatura que ve y vibra, un instrumento tan delicado y tan sensible que ninguna sombra, ningún color, ninguna evanescente y fugitiva expresión de los objetos visibles que le rodean y ninguna emoción que llegue a su espíritu pueda ser olvidada o desvanecida en el libro de la memoria. Su tarea no es pensar, juzgar, argumentar o conocer. Ninguna de tales cosas concilia con él, su razón de ser sólo posee dos objetivos: ver y sentir.

Pedimos al arte que fije lo huidizo, que plasme lo incomprensible, que dé cuerpo a lo que no tiene dimensiones y que inmortalice las cosas efímeras. El verdadero fin del gran arte es lo infinito y lo maravilloso, que el hombre puede constatar sin comprender y amar sin saberlo definir.

Este es el ideal de artista del que Ruskin no encuentra ya huellas en el siglo XVI, a causa del triunfo de la ciencia y el consiguiente entumecimiento racional de los cerebros. La intolerancia para con cualquier clase de intelectualismo en el ámbito artístico le hace advertir que incluso en el renacimiento existen trazas de orgullo científico.

Rafael, Leonardo y Miguel Angel fueron educados en la antigua escuela: tuvieron unos maestros que habían entendido correctamente los verdaderos límites del arte y se los comunicaron a ellos. Estos maestros eran casi tan importantes como ellos mismos, pero estaban embebidos en un espíritu arcaicamente religioso y demasiado

serio. Los discípulos lo adoptaron, pero bebieron, asimismo, de las fuentes del saber descubiertas en la época en que les había tocado vivir: por esta razón se convirtieron en las maravillas del mundo. Fascinado, el mundo se enorgulleció: creyó que la grandeza de aquellos artistas dependía de los nuevos conocimientos y no de la antigua raíz religiosa: la unión con la cual era vida y la separación la muerte. Desde entonces, el mundo ha pretendido producir Miguelángeles y Leonardos por medio de la enseñanza científica, y extrañándose de que no se produjesen, ha lamentado que no volvieran los Miguelángeles, sin comprender que... la moderna enseñanza científica no hace sino regar plantas cuyas raíces han sido cortadas.

Hasta en el mismo Rafael se da el defecto científico. En la *Strage degli innocenti* define los grados de la piedad y del terror: lo que indica que su espíritu filosófico ha prevalecido sobre la fantasía. Tintoretto no lo hace así: ha sentido que, situándose en medio de esa convulsa multitud, no podía pensar en analizar las expresiones. Por la misma razón, se niega a detallar los pormenores de los asesinatos y la decoloración de la muerte: «ni sangre, ni infanticidios, sino claroscuro empapado de terror». Lo cual constituye un gran hallazgo crítico y bastante nuevo en la historia de la crítica de arte: el drama no se convierte en pintura, si los elementos bastos por naturaleza, cual es la decoloración de la muerte, permanecen; el drama sólo puede ser convertido en pintura si se disuelve en elementos visuales, como el claroscuro empapado de terror. Es la sensibilidad moral, y no una clara idea estética, la que conduce a Ruskin a sus posiciones: no obstante, es el resultado lo que cuenta.

Para definir el estilo gótico, Ruskin no se limita a recurrir a los esquemas constructivos normales cuales son el arco ojival y la bóveda en cruz, o empuje y contraempuje. Lo analiza todo con un paciente esmero, pero va más allá, busca «el carácter y el sentimiento moral» de los artistas. Es consciente, por otro lado, de la unidad de gusto existente entre pintura, escultura y arquitectura, y afirma que la verdadera arquitectura, que no es únicamente una mera construcción de ingeniería, es obra de escultores y pintores en potencia, y es preciso observarla del mismo modo que se mira una pintura y una escultura. Los arquitectos góticos podrán ser rudos y salvajes, pero son éstas, precisamente, las características a las que se debe la absoluta libertad en la ornamentación y la espontaneidad en la creación, libre de cualquier orgullo de perfección: «la imperfección es el signo de la vida, desterrar la imperfección significa destruir la expresión, opo-

nerse al esfuerzo y paralizar la vitalidad». Admira en los artistas góticos el amor que sienten por las variaciones fantásticas, a distinguir del amor por el conocimiento; su apreciación de la naturaleza, al margen de cualquier ley abstracta; el gusto por lo grotesco; «su prontitud, esa clase de energía que da tensión al movimiento y firmeza a la resistencia»; y por último, su generosidad de la que surge la «copiosidad, la espontánea asignación de riqueza al trabajo». Cualquier persona que conozca las obras maestras del arte gótico reconocerá en las indicaciones morales de Ruskin, importantes e iluminadoras opiniones críticas.

Ruskin, una vez más por razones de tipo moral, se opone al célebre principio del arte griego de seleccionar la naturaleza. Una selección de este tipo se manifiesta a Ruskin insolente. Este aprecia y adora a la naturaleza, a toda ella. Escoger significa haber rechazado, haber despreciado algún que otro elemento de la naturaleza y, por consiguiente, es un sacrilegio. Sin embargo, si bien toda la naturaleza es digna de ser representada, ésta no puede serlo en su conjunto en un solo cuadro y de la mano de un solo artista. Es por esto que el artista no debe elegir entre los objetos de la naturaleza, sino entre los elementos de su arte, y no debe elegir una parcela de la naturaleza que él considere bella, de una forma arbitraria, sino que ha de escoger, con vistas a expresar el amor que siente para con la naturaleza, las líneas más bien que los colores y las luces y las sombras más bien que las formas, o viceversa. El criterio de elección, por consiguiente, es transferido al modo de ver del artista, del objeto a la relación entre sujeto y objeto, de la naturaleza al arte; lo cual constituye una genial iluminación.

A Ruskin el misticismo no le impidió ver claro en lo referente al proceso figurativo del artista, que es un factor esencial para toda la crítica de arte. De este modo, él es quien, por vez primera, da a los esquemas figurativos un contenido histórico, elevándolos del plano técnico al plano del gusto:

1. línea (escuela primitiva);
2. línea y luz (cerámica griega);
3. línea y color (vidrieras góticas);
4. masa y luz (Leonardo y escuela);
5. masa y color (Giorgione y escuela);
6. masa, luz y color (Tiziano y escuela).

Referir los elementos de la visión a determinadas condiciones históricas significaba mantener tan sólo un aspecto de su abstracción, el relativo a la naturaleza, y concretarlos en función de un determinado momento del gusto. En efecto, Ruskin no sueña, de hecho, con substraer a los elementos figurativos su carácter auténticamente humano. Al mismo tiempo que concibe el desarrollo del gusto en tres períodos: 1) línea, 2) superficie, y 3) masa o espacio en profundidad, ve asimismo que el hombre ha efectuado dicho proceso siguiendo dos caminos, el del claroscuro y el del color; e identifica el «camino del claroscuro con la tendencia científica de la concepción abstracta de la realidad, y el del color con la disposición espontánea, libre, serena y sana de la fantasía artística». Esto significa llevar a cabo una verídica historia del gusto. Gracias a esta capacidad de identificar el gusto del artista con uno o más esquemas figurativos, Ruskin llega a liberarse del prejuicio clásico de la superioridad de la forma sobre el color, a descubrir la belleza de la línea de Botticelli, a comprender que la belleza de San Marcos reside en la belleza del color, y muchísimos otros hallazgos críticos.

La liberación de los prejuicios neoclásicos, y la justifijación del valor del arte medieval mediante una portentosa fusión de sensibilidad estética y moral, tales son los méritos por los que hoy debe reconocerse, a pesar del olvido general, que Ruskin, en tanto que crítico de arte, está más vivo que nunca, y que muchas de sus afirmaciones no han sido superadas.

Hemos de constatar, con pesar, el grave daño acarreado por el desapego del arte contemporáneo efectuado por la crítica romántica, centrando su atención tan sólo sobre la Edad Media, al igual que la crítica neoclásica había hecho al tener únicamente en cuenta la antigüedad. La cuestión es que la sensibilidad estética de Ruskin, ante obras de arte de su época, parece desvanecerse. Él es, en efecto, el responsable de aquella desviación del gusto inglés, y, por desgracia, no sólo inglés, operada por los prerrafaelitas: sabido es que éstos determinaron su estilo al margen de las ideas de Ruskin, aunque si éste no hubiese existido quizá nadie los recordaría. Ruskin incluso apoyó, algunas veces, determinadas imitaciones góticas de su época, aunque luego se arrepentiría o irritaría por la manera en que sus principios habían sido plasmados. Los dos mejores pintores que Inglaterra dio en el transcurso del siglo XIX son Constable y Bonington. Ruskin los despreció porque alababan a Turner, pintor muy inferior a

ellos. Delacroix y los paisajistas franceses de 1830 fueron más clarividentes que Ruskin. Este se encerró demasiado en el análisis del arte medieval para comprender lo que ocurría a su alrededor.

Sea como fuere, Ruskin constituye el punto culminante de la crítica romántica, y permanecerá como un documento eterno de la crítica de arte, como el símbolo del valor moral que bulle en toda crítica de arte.

William Morris

Las influencias del pensamiento de Ruskin se encuentran, por consiguiente, tanto en el terreno de la moral como en el de la estética. William Morris (1834-1896), su más directo seguidor, más que un crítico de arte o un artista, es un reformador social y un pionero del «socialismo utópico», como Owen y Fourier. Sin embargo, su violenta denuncia de la gran industria naciente en aquel entonces sobre las ruinas de las tradiciones artesanas, lo empujó a la realización de un verdadero apostolado que se concretó en la fundación de una escuela de artes y oficios, en defensa de las tradiciones, de la belleza que se transmite de generación en generación y del arte concebido como *ethos* popular o expresión de la espiritualidad religiosa.

La exaltación ruskiniana de los primitivos en contra del intelectualismo clásico persistía, aunque con un contenido más preciso y un más marcado acento social. Morris intuye, aunque de modo confuso y bajo la presión de fuertes intereses políticos, que el objetivo del arte moderno se transfería de la naturaleza a la vida de los hombres y que la aspiración religiosa de Ruskin, para no diluirse en un vago misticismo, debía encaminarse hacia un objetivo de tipo moral.

7. La filosofía idealista y la historia del arte

El concepto de arte y la verdad artística. La separación con respecto al arte contemporáneo. Los pintores de ideas

Con Xenócrates, y más tarde desde Dante hasta Diderot, el juicio sobre el arte ha estado estrechamente ligado a una determinada producción artística, de ahí su equilibrio entre el factor pragmático y el ideal. La crítica neoclásica y romántica han perdido tal equilibrio, pues han dedicado toda su atención al arte del pasado, y del arte contemporáneo han elegido lo menos artístico.

En la crítica idealista podemos afirmar que el componente pragmático ha desaparecido del todo. Al hacer el inventario del espíritu humano alrededor de la mitad del siglo XVIII se observó que el ámbito del arte todavía no había sido definido. De esta manera se descubrió la autonomía del arte, y de tal descubrimiento surgió la ciencia filosófica del arte o estética. A partir de la estética, en tanto que definición del arte mediante universales, se dedujeron varios principios como directrices de la crítica de arte. Todo esto acaece no sin que exista un cierto interés para con la obra de arte, pero sin que tal interés sea el elemento fundamental. A los idealistas les bastaba con pensar acerca del concepto de arte, y no tuvieron en cuenta las obras de arte en concreto.

Por otro lado, dicha reflexión sobre el concepto de arte contribuyó a modificar el ritmo del pensamiento y a dar vida a toda una nueva concepción de la historia. La historia de los hechos materiales fue sustituida por la historia de la

actividad espiritual en todas sus formas. No sólo no se volvieron a escribir las vidas de los artistas, sino que tampoco se realizó ninguna historia de la belleza abstracta, cual la de Winckelmann; se escribió una historia del arte, en su desarrollo y relacionándola con el desarrollo del espíritu. La realidad del espíritu fue concebida, precisamente, en el desarrollo, y ni incluso la *idea* fue ya estática o abstracta, como lo fuera en la antigua metafísica. Estas son las bases teoréticas de la historia del arte en tanto que historia del espíritu artístico, y constituyen las premisas esenciales de la historia del arte tal y como la concebimos en la actualidad.

Tal historia del arte, sin embargo, no fue realizada en aquel entonces, o al menos, no de una forma completa, y aún dista mucho el día en que puede verse realizada. ¿Por qué? Porque no se dio la confluencia del factor pragmático con el factor ideal. De ahí que la historia que se llevó a cabo fue más la del concepto de arte, que la del arte en su concreta realidad. El efecto de una tal situación de cosas bajo el aspecto de teoría estética consistió en atribuir al arte el oficio de abrir la puerta al Infinito, conocer lo Absoluto y dejar a la razón y a la ciencia la tarea de conocer lo Finito. El arte se convertía, pues, en una especie de superfilosofía, o en una pseudofilosofía, pero desaparecía su carácter específico de arte.

La influencia que esta crítica ejerció sobre la historia del arte representó el cambio de símbolos de los conceptos religiosos, de las instituciones políticas o de las tendencias morales, perdiendo de vista tanto la obra de arte como la personalidad del artista. No es que faltase conciencia de la individualidad, ya que fue precisamente la filosofía idealista la que la teorizó, pero considerando la individualidad como símbolo de lo universal, se centraba la atención en los universales y se perdía de vista lo individual.

Los filósofos del individualismo eran espíritus demasiado serios como para no tener necesidad de dar un contenido a sus ideas y de encontrar un punto de contacto con la realidad del arte. Se ocuparon de aquellos artistas que los románticos incitaban o promovían, los nazarenos, y simple y acertadamente los juzgaron por su pobreza espiritual. Si se enteraron de la existencia de Fragonard, es natural que lo consideraran falto de ideas. De Goya es muy probable que ni supieran nada. Mantuvieron una posición de indiferencia con respecto a los artistas de los siglos XVII y XVIII, pues de algún modo los consideraban como los representantes del sensualismo, o si se interesaron por ellos fue como por una placentera distracción. Por el contrario, se tomaron muy en serio al arte antiguo, porque poseían bajo mano una introducción bastante eficaz en la obra de Winckelmann. Hemos ya indicado que, tanto Goethe como Hegel, veían a Winckelmann como a un mito. De Winckelmann, además que de Platón o de Plotino, aprendieron que el arte antiguo representaba la idea, la idea de belleza. No se dieron cuenta de que aquella idea de belleza abstracta se diferenciaba bastante del concepto que ellos tenían de un arte existente en el acontecer histórico. De modo que aceptaron de Winckelmann la idea de la perfección única de un único período del arte griego y de un único arte: la escultura. Y tal perfección la consideraron como el ideal de belleza, que trascendía todo el desarrollo de la historia. La expresión típica de semejante paradoja se encuentra en la famosa teoría de Hegel sobre la muerte del arte en los tiempos modernos, que fue la plasmación, tipo «enfant terrible», de una convicción muy extendida. Error evidente y que invalida toda una concepción del arte.

La estética idealista, por consiguiente, a pesar de sus conceptos, básicos para cualquier ulterior historia del arte, no ejerció, por haberse separado de la auténtica vida artística de su tiempo y por el mito de Winckelmann, una influencia beneficiosa sobre el arte, pero sí, aunque de una manera indirecta, sobre el juicio de las obras de arte. Tal indirecta influencia se puede limitar a la mayor acentuación, con respecto al pasado, del valor espiritual de la obra de arte, puesto que ahora se hallaba formulada de un modo lógico. Fueron precisos muchos años y que la pintura renaciera, para que algunos críticos, convencidos de la espiritualidad del arte, comprendieran el carácter original de los auténticos artistas tanto modernos como contemporáneos. La liberación de los moldes neoclásicos que los románticos habían, entre tanto, iniciado, halló un obstáculo bastante fuerte en la estética idealista. En efecto, ésta proponía a artistas y críticos un ideal clásico que era anacrónico, que sólo era realizable bajo el neoclasicismo y que se consideraba como modelo de una actividad humana ya extinta.

En Alemania, algunos pintores que en parte estuvieron en contacto con los nazarenos, se inspiraron, más o menos racionalmente, en el pensamiento idealista, entre ellos Cornelius, Kaulbach y Rethel. Un admirador prudente de Cornelius, Raczynski, escribía en 1838:

Il considère les sujets qu'il traite d'un point de vue très élevé. L'étude de la nature et la partie technique de l'art l'occupe moins. Aussi il semble souvent que chez lui les figures les plus empreintes de force et de grandeur, manquent en quelque sorte de vie: on dirait presque que dans ses personnages la circulation du sang s'est arrêtée.[1]

Era inevitable que esto sucediese a todos los «pintores de ideas», por otro lado bastante escasos, salvo en Alemania.

En Francia, por el contrario, donde la vida artística era más intensa, cuando se abandonó el gusto de David y sus tendencias filosóficas, se prefirió buscar la inspiración en el romanticismo, casi turbulento, de Byron, antes que en el idealismo olímpico de Hegel, y el resultado fue un renacimiento artístico encabezado por Delacroix.

Baumgarten. Kant y el juicio del gusto. Schiller. Wilhelm von Humboldt. Goethe y lo característico

La estética surge en Alemania a partir, más que de la experiencia de la actividad artística, de la reflexión sobre el concepto de arte. Esta constituye la razón de su valor filosófico, de mayor raigambre y seguridad que cualquier otro anterior pensamiento sobre el arte, y es también la razón de su debilidad como introducción al juicio sobre el arte.

Es sabido que el primer libro titulado *Aesthetica* fue el de Baumgarten (1714-1762), publicado entre 1750 y 1758. Baumgarten, que era un maestro en el análisis de la lógica escolástica, demostró los límites de ésta. Se basaba en la *lex continui* de Leibniz, es decir, en las percepciones oscuras, confusas y distintas. Dejando las percepciones oscuras en manos de los sentidos, y las distintas en las de la razón, Baumgarten demostró que el conocimiento confuso, esto es, el del arte, poseía su propia perfección, diferente, claro está, de la perfección del conocimiento distinto o científico. No obstante, consideró al arte como una forma activa de conocimiento, aun-

1. Considera los temas que trata desde un punto de vista muy elevado. El análisis de la naturaleza y del aspecto técnico del arte apenas ocupan lugar. A veces, da la sensación, asimismo, de que en él las figuras que más preñadas están de fuerza y de grandeza se hallen faltas de vida: casi se podría decir que en estos personajes la sangre ha dejado de circular *(N. de T.)*.

que anterior al conocimiento científico y diferente de éste. De modo que lo que hacía era asignar al arte un ámbito propio dentro del sistema del espíritu humano, acentuando, mediante el nombre de estética (denominación que ha permanecido), la definición de la nueva ciencia.

Immanuel Kant (1724-1804), que, también en el ámbito de la estética, es el punto de partida del pensamiento idealista, reflexiona sobre todo el trabajo realizado antes de él sobre el juicio del gusto, y denomina a su estética: *Crítica del juicio* (1790).

El gusto, que juzga si una obra es o no bella, tiene la pretensión de que su juicio sea universal, sin que pueda dar la demostración racional de lo acertado de su juicio. Es por esta razón que no es posible dar ninguna regla objetiva del gusto, que determine mediante conceptos lo que es la belleza, puesto que todo juicio que deriva del gusto es un juicio estético; en otras palabras, su causa determinante es el sentimiento del sujeto, y no un concepto del objeto. La búsqueda de un principio del gusto, que sea el criterio universal de lo bello mediante conceptos determinados, es un trabajo vano, porque lo que busca es imposible y contradictorio consigo mismo. No existe una ciencia de lo bello, sino únicamente la crítica de dicho fenómeno; y no existen bellas ciencias, sino sólo bellas artes. Ante una obra de arte es preciso ser conscientes de que ella es arte y no naturaleza; no obstante, la finalidad de su forma debe estar libre de cualquier tipo de constricción de reglas voluntarias, como si fuese un simple producto de la naturaleza, esto es, un producto espontáneo y no predeterminado. El arte bello es el arte del genio: y éste debe ser original, aunque para evitar la arbitrariedad ha de producir un modelo, sin saber cómo realiza su producción.

Kant estableció la distinción entre lo subjetivo y lo arbitrario en el ámbito del arte, y rechazó en el juicio artístico toda regla de arte, fundió el concepto de belleza con el de arte, distinguió entre arte y ciencia, arte y naturaleza, y sentimiento e imaginación y acentuó el carácter espontáneo y original del genio productor de arte. Principios éstos, tan verdaderos que se han convertido en patrimonio común. Kant, por otra parte, ha comprendido que también el arte se halla dentro de una tradición que es preciso *seguir* pero no *imitar*, porque separarse de la tradición significaría caer en la burda actividad natural, y por otro lado imitar significaría renunciar a la originalidad del genio. Y esto era una manera de reco-

nocer la tradición de civilización artística propia de su época y de negar la imitación de la antigüedad.

En su famoso librillo *Über naive und sentimentalishce Dichtung* (Sobre la poesía ingenua y sentimental), Schiller (1759-1805) intentó hacer admitir el valor de la poesía moderna, a pesar de sus aspectos diferentes con respecto a los de la poesía antigua, y definir ese valor en el carácter infinito más que finito, espiritual más que corpóreo. No obstante, Lessing había dicho que la escultura está condicionada por el espacio, y Schiller admite que una obra hecha para el ojo halla su perfección únicamente dentro de los límites de la visión: de ahí la superioridad de la escultura antigua sobre la moderna. No habla de la pintura. La diferencia entre la escultura y la pintura había sido vista por Herder de la siguiente manera: «la escultura es verdad, la pintura es sueño. La más bella pintura es una narración, sueño de un sueño». La pintura, por consiguiente, participaría del carácter moderno, que se le niega a la escultura.

Wilhelm von Humboldt (1767-1835) va más allá: la poesía antigua da la misma impresión que los bellos fragmentos de la escultura griega. La poesía moderna, por el contrario, nos parece una música melodiosa y conmovedora. El entusiasmo de Winckelmann por las estatuas griegas y las definiciones acerca del valor plástico dadas por Lessing indujeron a renunciar a la escultura y a encaminarse hacia la música en la vida moderna del arte. Debo recordar que muchos años después de Humboldt, Walter Pater teorizaba, precisamente, la tendencia de cualquier tipo de arte al estado musical. Humboldt intenta explicar psicológicamente la diferencia: los griegos poseían una intuición sensible y externa, que los conducía a la proporción y la armonía; los modernos tienen un sentimiento interno que hace posible que se den unos contrastes más fuertes, cambios de mayor brusquedad y controversias irremediables del espíritu consigo mismo. Cuando Humboldt examina con mayor detalle el concepto de la intuición sensible y externa que poseían los griegos, vuelve a caer en el antiguo error de buscar la idea de la forma apoyándose en la matemática y en la anatomía, y alabando el arte griego por el hecho de estar apoyado por la ciencia. Las felices ideas de Kant y el valeroso movimiento romántico no tenían ya fuerza inspiradora. Bastante más dignas de resaltar son las apreciaciones de Humboldt acerca del carácter creativo del arte, para el que la composición de los elementos extra-artísticos se convierte, gracias al artista, en algo nuevo, su recha-

zo a reconocer belleza alguna en las cualidades del objeto, es decir, en los elementos ajenos a la creación, y, por último, su negativa a admitir la jerarquía de los géneros: al ser la forma el elemento esencial del arte, el pintor histórico será más grande como hombre que el pintor de flores, pero éste no es menos pintor que aquél.

Kant, Schiller y Humboldt se interesaron más que nada por las ideas referentes al arte. Goethe (1749-1832) se interesa, asimismo, por las obras de arte figurativo, aunque más como poeta y artista que como crítico. En Roma antes de examinar las obras de arte, se complace en estudiar el dibujo. Anhela el modelo de persona entendida que sepa renegar de sí misma y subordinarse al objeto, lo cual es sin duda necesario, pero no suficiente, puesto que el crítico, en vez de renegar de sí mismo, lo que ha de hacer es relacionar sus propias ideas y sentimientos con los del artista analizado. Desde joven, como ya se ha dicho, Goethe ha participado en el movimiento romántico ensalzando el arte gótico en tanto que arte alemán; más tarde, sin embargo, la necesidad que sentía de universalidad, por un lado, y la experiencia compleja de cada técnica, por otro, lo han llevado a apreciar sobre todo el arte griego y a renegar del gótico. Su clasicismo, sin embargo, a menudo se halla embebido de experiencias directas en el arte moderno; por ejemplo, cree que todo tipo de arte plástico tiende a la pintura, y alaba a Rubens y a los pintores holandeses del siglo XVII. Cree resolver la controversia entre antiguos y modernos exaltando a Rafael que no «grecializa» nunca, aunque piensa como un griego. No admite, con Lessing, que los antiguos hayan tan sólo representado lo bello, ni con Winckelmann que no hayan expresado más que la silenciosa grandeza de la plácida tranquilidad: han representado lo *característico* bajo todas las formas posibles. La necesidad que siente de precisar, definir y concretar en arte, le induce a retomar la distinción de las artes realizadas por Lessing. Las artes, dice, poseen una cierta tendencia a disolverse una en otra, pero el deber, el mérito y la dignidad del auténtico artista consisten en situar cada tipo y género de arte sobre sus propias bases, y en saberlos aislar cuando ello sea posible. Menos original es Goethe cuando se refiere a la historia: imagina un desarrollo «psico-cronológico» del arte, que no es otra cosa que el itinerario de la perfección con la consiguiente decadencia, como ya conocemos desde Bellori hasta Winckelmann.

En el transcurso de sus viajes a Italia tiene algunas

interesantes intuiciones de tipo personal, por ejemplo, sobre Palladio, Paolo Veronés y Tiziano, y repite muchos tópicos sin saberlo. Un interesante contraste entre su intuición y los tópicos tiene lugar en Bolonia ante los cuadros de Guido Reni:

> mientras el genio divino de Guido y su pincel te seducen, quisieras desviar la vista de ciertas representaciones tan horriblemente estúpidas que no hay palabras lo bastante reprobables como para condenarlas. Guido trata a sus héroes espirituales como a meros maniquíes para cubrirlos con bellos manteles de largos pliegues. Nada humano hay en ellos. Incluso al apelar a la historia, en este instante de pésimo humor, estaría tentado a decir: sí, es cierto, la fe ha resucitado las artes, pero la superstición se ha apoderado de ellas y las ha vuelto a hundir en la ruina.

Es decir, Goethe se ha dado cuenta de que aquellas obras de Guido Reni no eran arte, sin embargo, como le han repetido una y mil veces que Guido es un genio divino, él atribuye el mal resultado a la iglesia; donde coinciden, de una manera ejemplar, la debilidad del crítico y la delicadeza del poeta.

En conclusión, Goethe, a pesar de su amor por el arte figurativo, aceptó las valoraciones tradicionales, y aprovechó las nuevas ideas, combinando unas y otras mediante algunas felices intuiciones.

Herder y la relación entre arte e historia. Los hermanos Schlegel y la relación entre crítica e historia del arte

Otro grupo de escritores reflexionó sobre todo acerca de la posibilidad de analizar el arte de una forma histórica. El primero de ellos fue Herder (1744-1803). Este admira a Winckelmann, aunque siente que es preciso una mayor profundidad histórica. El gusto depende de la sensibilidad individual, pero se plasma a través de la experiencia; al igual que la fantasía, también el gusto pertenece a un terreno históricamente determinado. En opinión de Winckelmann, el arte es un don otorgado al mundo entero por un pueblo escogido: el griego; para Herder, el arte es la aparición de Dios en el acontecer histórico. Sin embargo, el prejuicio clásico lo indujo a admitir que las formas de la escultura (griega, se entiende) son eternas, porque responden a la pura naturaleza humana;

por el contrario, las imágenes de la pintura varían según las épocas, puesto que la pintura depende de los efectos de luz y sombra, con los que el espíritu del artista puede jugar libremente; con lo cual, Herder no se daba cuenta de que estaba asignando carácter de arte a la pintura, y se lo negaba a la escultura.

Herder, no obstante, fue advertido por la teoría de Riedel (1767) acerca del peligro consistente en desentenderse de la idea universal de arte y preocuparse tan sólo de sus aspectos históricos. Riedel, en efecto, afirmaba que el gusto variaba en cada país a causa del clima, las costumbres, la moda y otras cosas, y cambiaba igualmente de un siglo a otro, lo mismo que de persona a persona. De ahí que oponer un buen gusto a un mal gusto era un error de transferencia del criterio de verdad al de lo bello que no tiene criterio, coincidiendo con el placer y displacer. Para refutar las ideas de Riedel hubiese bastado con el concepto kantiano del gusto subjetivo con pretensión universal. Herder le contrapone la necesidad de liberarse de los límites nacionales, temporales y personales del gusto, para gozar de la belleza allí donde se encuentre, en todos los tiempos y pueblos, en todas las clases de gusto: donde quiera que sea, al margen de las cosas extrañas, gustarlo y sentirlo con toda su pureza. La esfera del gusto es infinita, tanto como la historia de la humanidad; la periferia de su circunferencia se extiende a todos los siglos y a todas las obras, y él y la belleza están en el centro. Quien no tiene gusto, en la concepción normal del término, tampoco puede tener un gusto griego. De modo que era bien vista la unión entre el carácter histórico y el carácter teorético de la crítica de arte.

Wilhelm Schlegel (1767-1845) intenta distinguir de la estética una *teoría filosófica* de las artes, que concrete la autonomía, la esfera y los límites de cada una de éstas. La historia únicamente debe tratar de la realidad, pierde, sin embargo, el carácter de crónica cuando la teoría está presente. La teoría posibilita a la historia la relación entre la simple apariencia y la idea del arte, mientras que la historia dota a la teoría de los ejemplos para sus conceptos. La obra de arte es finita en sí, no obstante es posible hacer su historia puesto que está subordinada a límites y a relaciones nacionales. El tiempo y el ambiente aportan la materia para el eterno espíritu del arte. Los genios individuales se conciben en tanto que aisladas apariciones del gran genio de la humanidad. Y de ahí que la concepción histórica de Winckelmann, que sostenía la

perfección única de un período del arte griego, sea superada: incluso los períodos aparentemente bárbaros constituyen una disonancia necesaria del arte de la humanidad.

En cuanto a la crítica, ésta se halla en medio entre la historia y la teoría: el crítico necesita, al mismo tiempo, tanto de la teoría como de la historia del arte. De modo que debe rechazar la crítica de las partes más bellas de un cuadro, por parcial y antihistórica.

Todo esto ha sido esencial para la moderna historia crítica; sin embargo las críticas concretas de Wilhelm Schlegel son bastante menos interesantes. Crea el concepto de la autonomía de la escultura, y cree que ésta se halla en proceso de decadencia desde que Ghiberti adoptó el relieve pictórico; dado que la arquitectura no tiene un modelo natural, estaría en función de una idea original del espíritu humano; la valoración negativa, por razones clásicas, de la arquitectura gótica no es del todo abandonada, aun a pesar de que el gótico es el arte alemán. Y por último, se contradice, ora valorando ora despreciando a Correggio y a Rembrandt.

Friedrich Schlegel (1772-1829) se ocupa y preocupa, asimismo, de y por la historia del arte, incluso va más allá, y no admite otra teoría del arte si no es la histórica, sin saber precisar en qué consiste. Es consciente de la importancia de la sensibilidad visual para comprender los valores del arte, y tiene en cuenta los colores, las luces y las formas. Al mismo tiempo, sin embargo, sobrevalora el aspecto poético sobre el mecánico, la fantasía sobre la visión, el problema del tema sobre el de la forma, y, por tanto, desemboca en una interpretación alegórica. Ve en Van Eyck la idealidad cristiana, en Rafael la pagana, y en Altdorfer la idea caballeresca germánica. Peor aún, tanto Friedrich como Wilhelm Schlegel no distinguen la historia del arte de la descripción poética, e inducen a la pseudopoesía histórica. Es por esto que no consiguen dar una estructura histórica, ni una forma crítica a sus numerosas ideas críticas, importantes y nuevas.

Schelling: lo finito y lo infinito. El artista como creador

Los escritores hasta ahora comentados preparan de diversas maneras el nacimiento de la estética idealista, que más tarde crearan Schelling y Hegel.

Schelling (1775-1854) se fundamenta en una idea común de la obra de arte, en tanto que síntesis de dos factores opuestos, y afirma que tales dos componentes antagónicos son la actividad consciente y la inconsciente, cuya oposición es infinita. Sin embargo, dado que estas dos citadas actividades deben ser representadas como una unidad en el producto, de este modo lo infinito será expresado de manera finita. Al margen de lo que haya puesto con una clara intención, el artista representa instintivamente casi un mundo infinito, que ningún intelecto finito es capaz de desarrollar por entero. Lo infinito expresado a través de una forma finita es, precisamente, la belleza. Y el sentimiento que acompaña a la superación de la contradicción es la catarsis, la calma y la serena grandeza, incluso en los momentos en los que se expresa la más alta tensión de dolor o alegría.

El arte se distingue de la naturaleza, porque la naturaleza no posee actividad consciente y, por consiguiente, su belleza es puramente casual. Por esta razón se suprime el principio de imitación de la naturaleza, porque no es la naturaleza, bella por mero azar, la que fija las reglas de arte, sino más bien, la producción del arte en su perfección la que es principio y norma de la valoración de la belleza natural.

El arte se diferencia de la ciencia, a pesar de que ambos tengan el objetivo puesto en el conocimiento, porque el genio artístico une finito e infinito, consciente e inconsciente, mientras que la ciencia opera sin genio sólo sobre lo finito y consciente, por consiguiente, la ciencia va a la zaga del arte.

Las consecuencias de tales ideas fueron expuestas por Schelling en su discurso realizado en 1807, *La relación de las artes figurativas con la naturaleza.* Se opone a la concepción de Winckelmann sobre la imitación de una naturaleza ideal, que sustituye a la naturaleza real y sin vida creativa. El artista no imita a la naturaleza, sino que rivaliza con ella en cuanto a creación. «Winckelmann cambió el objeto a imitar, pero la imitación permaneció. La naturaleza fue sustituida por las bellas obras de la Antigüedad, de las que los imitadores intentaron adoptar la forma exterior, sin el espíritu que las anima.»

La debilidad, empero, de la estética de Schelling consistía en no distinguir entre arte y ciencia, en lo referente a los fines perseguidos. Es por esta razón que el principio activo, sin el cual las bellas formas de la naturaleza están exentas de interés, es una idea, un orden, un principio de razón. No bastaba con señalar el componente inconsciente que entra en cada obra de arte, ni comprender, aunque sea median-

te una genial iluminación, que la idealización de la naturaleza en el arte no es lo contrario de la realidad, sino la realidad en su dimensión eterna, en su excelencia purificada del devenir y del desaparecer. Ciertamente, la belleza característica es la raíz de la belleza; pero de la raíz se pasa al fruto, a la «verdadera belleza» que es la esencia superadora de la forma, y a la belleza del espíritu en sí, es decir, a una belleza conceptual, universalizada, y no ya individual. Esto es tan cierto que, pese a que Schelling se da cuenta de la uniformidad del concepto de belleza defendido por Winckelmann, admite con éste que la expresión constituye una actividad colateral. Rafael —dice Schelling— «no sólo produce belleza absoluta, sino que además sabe romper la uniformidad mediante la diversidad de expresiones». También el concepto de finitud, propio del producto artístico, se materializa en el concepto de cuerpo. La escultura precisa un cuerpo; puede alcanzar el equilibrio entre el alma y el cuerpo, pero no puede elevar el alma a costa de la materia. La pintura, por contra, utiliza «luces y colores, medios incorpóreos y en cierta medida espirituales». De ahí la superioridad de la escultura en la edad antigua y de la pintura en la edad moderna. Miguel Angel no desarrolla suficiente fuerza plástica en la búsqueda de una mayor energía y profundidad, y no alcanza la perfección plástica de Rafael que unía la potencia del genio a la sabiduría y a la medida. En base a la preponderancia dada al alma sobre la materia, el arte estaba en condiciones de alcanzar un nuevo nivel, aunque no más elevado, el de la «delicadeza», cuyo ejemplo se encuentra en la obra de Guido Reni, «el auténtico pintor del alma». En lo referente a los maestros primitivos, desde Giotto hasta Rafael, los respeta «a pesar suyo» —como él dice—, teniendo en cuenta la verdad natural y la seriedad con que éstos observan los límites de la naturaleza.

En resumen, Schelling tiene en cuenta el concepto de arte, pero no le atraen ni comprende las obras de arte; antes que controlar mediante sus nuevos conceptos los juicios habituales, los asume en tanto que verdades incontrolables, y como justificación de sus propios conceptos.

Hegel: identidad entre estética e historia del arte; arte simbólico, clásico y romántico; desarrollo del arte y del espíritu; arquitectura, escultura y pintura; juicios concretos

Georg Hegel (1770-1831) recoge la definición de belleza que sus predecesores, y sobre todo Schelling, habían formulado: la verdad es la idea, la conciencia inmediata de su existencia exterior. Por consiguiente, la tarea del arte consiste en «manifestar la verdad bajo la forma de la representación sensible». Hegel deduce de estos principios consecuencias más radicales que las obtenidas por Schelling. No únicamente se opone a la imitación de la naturaleza, sino que la considera una actividad superflua. «Ni la naturaleza objetiva es la regla, ni la mera imitación de las apariencias exteriores constituye el objetivo del arte.» La única tarea del artista consiste en expresar la idea. En lo que se refiere a la ciencia y a la filosofía cree que su fin es el mismo que el del arte, e insiste sobre la profundidad de pensamiento existente en el hecho de reconocer la verdad con respecto a la superficialidad aparente del arte. Por tanto, el arte es un error filosófico o una filosofía ilusoria, lo cual supone que el arte es considerado como muerto a partir del momento en que surge la verdadera filosofía, no sólo a un nivel ideal, sino también en la realidad temporal e histórica. Absurdo, ciertamente; lógica consecuencia, no obstante, ya sea de no haber establecido la distinción entre el objeto del arte y el de la ciencia, ya sea de la opinión dominante en la crítica de arte, según la cual la perfección del arte debe buscarse más bien en algunas de las obras maestras de la antigüedad que en la eterna productividad humana.

Hegel no sólo se contentó con exponer sus ideas estéticas mediante ejemplos críticos, sino que estableció la identificación de estética, historia del arte y crítica, trazando una inmensa historia del arte en la que se reflejan la fuerza y los límites de sus ideas. Por primera vez, desde los tiempos de la crítica griega, el desarrollo del arte no acaece conforme al modelo de la naturaleza (primero el nacimiento, después la perfección y, por último, la decadencia), sino según la representación de lo ideal: en un primer momento la representación se realiza por signos abstractos, es, por consiguiente, *simbólica*, más tarde se va concretando, a través del equilibrio entre materia e idea, es la llamada *clásica*, y por último, se intensifica, con un predominio de la idea sobre la materia, y

entonces se denomina *romántica*. A estos tres niveles del arte Hegel hace corresponder los tres tipos de artes figurativas: la arquitectura es simbólica, la escultura clásica y la pintura romántica. No es difícil para nosotros entrever cuántas falsedades históricas contiene la división hegeliana; ni la amplitud de conocimientos, ni la sensibilidad artística, que él poseía, fueron suficientes para liberarlo de estas rígidas divisiones. Hegel, en efecto, dada la perfección absoluta de la escultura clásica, no podía considerar como artes perfectas ni a la arquitectura, que tan sólo era simbólica, ni a la escultura moderna, ni tampoco a la pintura que, tal vez por exceso de valor espiritual, poseía menos valor artístico que la escultura. Además, en semejante historia lo que falta es presentar la personalidad de cada uno de los artistas, o bien se hace de una forma esporádica para dar ejemplos de un desarrollo abstracto.

Todo esto no debe impedir que reconozcamos la novedad esencial de la concepción de Hegel. Lo simbólico, lo clásico y lo romántico poseen, cada uno de ellos, su propia cerfección en relación tanto con los diferentes estadios de la civilización, como con las diferentes artes a través de las cuales se manifiestan. Si acaso es posible hallar una analogía entre esta triada y la tradicional de nacimiento, perfección y decadencia, dicha analogía estará mucho más relacionada con un ideal común —que Hegel creyó debía aceptar— que con un juicio sobre las obras de arte simbólicas, clásicas o románticas. Este es el punto en el que se revela el gran progreso alcanzado por el hecho de haber unido las fases del desarrollo del gusto con el desarrollo general del espíritu humano, más bien que por haberlo referido a una única y estática belleza. El prejuicio de la belleza se encuentra ahora limitado a una sola fase, que además es considerada la fase más importante para el arte. Este es el último residuo teológico y resulta más fácil extirparlo, en aras a que la historia general del gusto centre su atención en las originales personalidades de los artistas, en constante renovación.

En el análisis, precisamente, de las diversas artes, que más adelante abordaremos de una forma sumaria, resulta fácil distinguir lo que se debe al prejuicio de la belleza y lo que es historia real del gusto.

El fin de la arquitectura es la expresión de una idea general mediante formas tomadas de la naturaleza inorgánica, de masas proporcionadas y dispuestas según las leyes de la geometría y de la mecánica. Sus formas materiales pueden

simbolizar un espíritu, pero no contenerlo. La arquitectura del antiguo Oriente, a la que se relaciona la escultura, es independiente de toda utilidad práctica y simboliza la religión. La arquitectura griega y romana posee, por el contrario, una utilidad práctica, y, por tanto, es independiente; y la escultura se separa de ella. La arquitectura cristiana es, al mismo tiempo, dependiente, porque sirve para el culto e independiente porque simboliza la idea cristiana. El modelo de la arquitectura griega es la columna: ésta es útil porque la fuerza de aguante se encuentra reducida al mínimo de los medios naturales, y está extraída de la naturaleza, aunque con una configuración regular y geométrica desconocida para ésta. Entre las formas orgánicas, la arquitectura griega es más libre que la escultura, y no observa otra ley que el buen gusto y la armonía. Sin embargo, de dicha constatación Hegel no extrae la consecuencia de que, si bien la libertad creativa de la arquitectura puede ser mayor, su valor desde un punto de vista artístico no puede ser menor o simbólico, sino sólo diferente.

La catedral gótica posee un fin determinado, empero, a causa de su aspecto grandioso y su sublime serenidad, se eleva por encima de toda funcionalidad hasta algo infinito en sí; y corresponde exactamente al espíritu cristiano, ya sea porque es un lugar silencioso y de recogimiento, ya sea porque se eleva casi hasta el infinito, como la meditación se eleva al cielo.

La escultura realiza un progreso con respecto a la arquitectura, porque en lugar de utilizar masas de naturaleza inerte, representa el cuerpo animado, vivo y, sobre todo, el cuerpo humano con el que el alma se identifica por completo. La forma corpórea se confunde con el espíritu y se convierte en su imagen viviente. La escultura no representa ni los sentimientos íntimos del alma, ni las pasiones en concreto; muestra el carácter individual en sus rasgos generales, en la medida en que el cuerpo puede expresarlo sin movimiento, sin acción viviente y sin desarrollo. Y no puede tener color, dado que la forma abstracta propia de la escultura no es una imperfección, sino el límite que dicho arte se impone a sí mismo.

A la escultura le corresponde totalmente la religión pagana y el concepto pagano de la vida humana. La perfección de la escultura es, como resulta obvio, obra de los griegos, que han comprendido su carácter de indeterminación, invariable, en oposición a lo accidental. La escultura debe representar lo divino en sí, su calma infinita, su sublimidad eterna, inmóvil,

y sin contrastes de acción o situación. La escultura debe, asimismo, contemplar en el hombre sólo el aspecto invariable, la verdadera individualidad libre de toda influencia extraña. De este modo la escultura plasma la expresión perfecta de la belleza física. Hegel continúa analizando la forma ideal de la escultura griega, sistematizando, pero acogiéndose de lleno al pensamiento de Winckelmann, y, por consiguiente, apreciando de algún modo la capacidad expresiva de la escultura cristiana, afirma que el espíritu cristiano no es apto para la escultura y que le falta el carácter infinito del alma. Excepción hecha de Miguel Angel, aunque ésta viene a confirmar la regla.

Con la pintura se inicia la serie de las artes románticas, en la que participan la música y la poesía. El espíritu no se limita a la representación sensible y plástica, sino que se repliega sobre sí mismo, desciende a las profundidades de su propia naturaleza, se separa de la naturaleza exterior y corpórea, y toma conciencia de su libre personalidad, naturaleza infinita y esencia divina. Por esto el nexo entre espíritu y cuerpo es relajado. El espíritu quiere formas más ideales, menos actos materiales, un campo más vasto de representación, materiales más ricos y variados y una expresión más viva y profunda. La naturaleza misma resulta más espiritualizada, ofreciendo por doquier un reflejo del pensamiento, un eco del sentimiento, cual si fuese el marco de desarrollo del espíritu. Tal es el objeto de la pintura. Y por esto el ámbito natural de la pintura es el mundo cristiano. Los pintores griegos no pudieron llegar a la concepción de los pintores modernos, precisamente, porque su paganismo respondía a los límites de la escultura. La pintura sustituye la realidad por una apariencia que tiene necesidad de una mayor espiritualización. El color, que precisa tal apariencia, exige de los objetos representados un carácter más concreto y vital, de ahí la multiplicidad de situaciones, movimiento y cambios, que responden a los materiales de la pintura. Y aún es preciso que la pintura tenga, asimismo, un estilo más personal y sensible, y pasiones de mayor fuerza, un sitio, lo particular, lo individual y lo accidental. Y su ámbito es bastante más vasto, porque abraza todos los objetos de la naturaleza, las obras de la actividad humana y las particularidades de la existencia.

Aquí es preciso trazar un paréntesis. La representación que Hegel da de la pintura es la que mejor corresponde a la representación del arte en general, según los principios idealistas, su conciencia espiritual y su animación de la naturaleza universal. En la actualidad, interpretamos de esta manera no sólo la pintura, sino también la escultura y la arquitectura. Y si Hegel no llegó a este estadio, ello fue debido, sin duda alguna, a la influencia que aún observaba, del pensamiento de Winckelmann.

La forma de la pintura, prosigue Hegel, viene dada por la superficie y el color, debe, por consiguiente, renunciar a la materialidad plástica. Pero es una imperfección aparente, es un progreso real. La pintura ya no muestra a los objetos naturales tal cual son, sino que los transforma en imágenes que sean un espejo del alma. Es la apariencia que presenta el espíritu a sí mismo, en tanto que carácter eterno de lo efímero. El espectador contempla, de un modo más libre de toda realidad objetiva, el arte mismo, que es manifestación espiritual, en las formas del mundo exterior. El elemento físico propio de la pintura es la *luz*: claroscuro, efectos de luz y sombra no constituyen los materiales, sino los productos, la creación de la pintura. La luz se convierte en la base del color que es el *medio* por excelencia de la pintura.

El claroscuro tiene un carácter plástico, y es, por tanto, un complemento del dibujo, pero el contraste entre claros y oscuros, luces y sombras, es de tipo pictórico. Los colores poseen su simbología psicológica y su armonía, que depende de la presencia de los colores fundamentales (azul, amarillo, rojo y verde), no suavizados como pretendían Mengs y sus seguidores, sino armonizados con ardor y energía.

Llegados a este punto, sería de esperar que Hegel reconociera la plenitud de expresión espiritual en la pintura, sin embargo no ocurre así. La pintura, dice, es más incompleta que la poesía, dado que, para expresar el sentimiento y la pasión, no posee más que el rostro y las posturas del cuerpo. En consecuencia, las formas y los colores nada expresan *per se*, sino únicamente en relación a los cuerpos humanos y sus movimientos. Idea que constituye uno de los últimos residuos de naturalismo en la crítica idealista.

Hegel comprendía, empero, que el sentimentalismo de la escuela pictórica de Düsseldorf constituía una enfermedad de la que curarse, y concebía que los primitivos italianos habían sido auténticos artistas y los nazarenos, de hecho, no lo eran. Analizaba correctamente la relación existente entre la piedad religiosa y la serenidad de la contemplación artística de la pintura italiana del Renacimiento, y observaba la total independencia y la libertad de los artistas con respecto a los temas tratados: incluso los retratos son figuras de otro mun-

do por ellos creado, son rosas que florecen en pleno cielo. Los primitivos, sin embargo, aun cuando imperfectos con respecto a los grandes maestros del Renacimiento, son valorables por el pietismo puro e inocente, el sentido grandioso de la concepción, la profundidad de sentimiento y la ingenua belleza de la forma. A pesar de su imperfección técnica, han sido demasiado alabados —dice Hegel— en detrimento de los pintores perfectos. También esto suponía una concesión a ideas extrañas, pues parece evidente que, según Hegel, el problema debía centrarse en la expresión sensible de la idea y no en la técnica.

Por último, Hegel ve con toda claridad que, en la pintura holandesa del siglo XVII, si bien los motivos son insignificantes y accidentales, llegando a rayar incluso en lo rudo y banal, su representación, por el contrario, se halla totalmente preñada de ingenua alegría y jovialidad; tal es así que la alegría y la jovialidad no son los motivos, sino el auténtico motivo del cuadro. Es decir, los pintores holandeses manifiestan un marcado carácter poético al representar la verdadera naturaleza humana, mientras que en los recientes cuadros históricos, a pesar de las semejanzas con hombres y personajes reales, se observa, en seguida, que el pintor no conoce ni al hombre, ni su humanidad.

Espero que la presente exposición, forzadamente fragmentaria y esquemática, sea suficiente para mostrar la grandeza de la historia del arte imaginada por Hegel, y su importancia en la nueva conciencia espiritual de la obra de arte y del desarrollo del gusto artístico. De ahí que se pueda decir que todo intento posterior que verdaderamente quiera fundir historia y crítica de arte debe partir, no de la historia concebida por Winckelmann, sino de la concepción hegeliana.

Las variaciones de lo bello y el concepto de fealdad

Si en la actualidad el concepto de «bello» ha sido excluido del juicio sobre el arte, juicio que sólo tiene en cuenta, como norma, la personalidad del artista, justo es pensar que haya decaído asimismo el concepto de «fealdad». Sin embargo, dado que el pensamiento idealista continuaba manteniendo la idea de belleza, es natural que al observar su insuficiencia se intentara buscar una manera de relativizarlo y, por consiguiente, se tratara de las modificaciones de lo bello y del

concepto de fealdad. Ya Kant había yuxtapuesto a la analítica de lo bello la de lo sublime y Friedrich Schlegel había apuntado una teoría de lo feo. La tendencia a la racionalidad, en Hegel, era demasiado fuerte como para que cultivara este campo. Solger (1770-1819) intuyó que el concepto de fealdad contenía algún aspecto positivo, que era una mera antítesis de la belleza, en cuanto lo feo buscaba sustituir a lo bello, pero negó que la fealdad absoluta pudiese entrar en los límites del arte, y admitió tan sólo que en el tránsito de lo sublime a lo cómico la belleza debería aproximarse bastante a la fealdad. Weisse (1830), a su vez, insiste en las posibilidades de lo feo, en tanto que éste realza la belleza de una manera mágica aunque enfermiza. Rosenkranz escribe, sin más, una «estética de lo feo» (1835) como complemento de la realizada por Hegel, en nombre de la relatividad de la belleza. Afirma, además, que los mismos elementos que conducen a lo bello, lo sublime y lo placentero, pueden tomar otro camino, perverso, el de lo feo, ya por mediocridad espiritual, ya por caricaturización o ya por anhelar lo repugnante. En consecuencia, lo feo es un componente del arte no sólo en tanto que no llega a alcanzar la belleza, sino también porque su fin puede ser precisamente lo feo. También los griegos representaron imágenes de lo feo, y delitos horribles y demenciales; sea como fuere, en el arte cristiano, el elemento simbólico forma parte integrante del mundo espiritual y no se lo podría eliminar sin comprender dicho mundo de una manera superficial. Por otro lado, quien embellece al diablo convierte la fealdad en un engaño, y es condenado. De modo que es preciso expresar lo feo a través de una intensificación, que es idealización. La fealdad como parte integrante del arte es admitida por Carrière (1856), porque constituye un elemento esencial de lo característico y, por tanto, de la expresión individual, libre de todo particular tipo de belleza. La verdadera fealdad, la que no participa ni del arte, ni de la belleza, es la falsa expresión de la individualidad. He aquí un principio que posibilita la superación de la abstracta oposición bello-feo: la síntesis de los dos opuestos apunta hacia lo característico, concebido no ya de un modo racionalista, en tanto que objeto creado, sino como principio de la expresión libre e individual del sujeto.

Dos críticos hegelianos en Alemania

Dos escritores de arte alemanes se basaron en las ideas de Hegel. Uno es Hotho (1802-1873), para el que los verdaderos temas de la investigación histórica son las diversas concepciones que los individuos y los pueblos presentan a través de los distintos tipos de arte. Por ello se desentiende del carácter personal de la creatividad de la obra de arte, pero analiza correctamente la vida ideal de los períodos artísticos. Su historia de la pintura alemana y flamenca (1842-1843) posee más interés como visión de conjunto, que como crítica de las obras de arte en concreto. Hotho inicia también la historia del gusto, tratando de la caída y resurgimiento de la fama de los Van Eyck. Con respecto al arte moderno tampoco está muy bien orientado. De los artistas franceses aprecia a Horace Vernet, y nada dice de Delacroix.

Schnaase (1798-1875) escribe, entre 1843 y 1863, una historia general del arte, bajo la influencia de Hegel, y que por tal razón atribuye un valor fundamental al aspecto religioso y, en general, espiritual del arte. Se encamina a la síntesis de un modo dialéctico, y pretende aunar al mismo tiempo empirismo y especulación, arte y cultura, reflexión y narración, e incluso romanticismo e ilustración. Concibe su historia como una historia universal que comprende oriente y occidente, y edad antigua, media y moderna. Pretende darle un tratamiento filosófico-histórico. Considera que el arte es la actividad fundamental de los pueblos, que en él se manifiestan los sentimientos, los pensamientos y las costumbres; por consiguiente, analiza el arte como si se tratara de un documento esencial de la vida de los pueblos. Busca en cada obra el principio espiritual que le ha dado vida, y denomina a tal método fisionómico-poético, contrapuesto al óptico-pictórico. Su mayor mérito reside en el análisis del arte medieval, que es el arte más grato a su corazón, y en el que ve las más inmediatas expresiones de los sentimientos más profundos. Intenta hallar la relación histórica entre el arte, la vida y el humanismo medievales. Y en este interés suyo por las tendencias espirituales de los distintos períodos, más que por las personalidades artísticas en concreto, se halla su carácter y, a la vez, su límite en tanto que historiador del arte.

Principios idealistas en la crítica italiana e inglesa

En Italia, la estética idealista, y de manera especial la derivada de Schelling, tuvo diversas resonancias, e influyó sobre Gioberti (1801-1852), individuo en el que se aunaban las ideas sobre el arte con las creencias religiosas. Ya Cicognara (1767-1834), en su historia de la escultura, había comprendido, como vimos anteriormente, el grado de perfección de algunos escultores cristianos, e insistido acerca del valor del instinto religioso en el ámbito artístico. Pietro Giordiani proclamaba en 1806 que los pintores deben ser maestros de filosofía, convertir los hechos privados en bienes públicos y revelar las esperanzas del género humano. Más tarde, Pietro Selvatico, que había leído a Hegel y a Rio, y que había visitado Munich y divulgado los principios de aquel «arte filosófico», que había alabado a los puristas italianos, publicó una *Storia estetico-critica delle arti del disegno* (1852-1856). Mediante esta obra pretende sacar a la filosofía, para asignársela a la historia, la tarea de dirigir a los artistas, comprendido el valor moral y religioso de los primitivos, la miseria moral de la pintura barroca y del arte neoclásico y, asimismo, lo ridículo de las bagatelas neogóticas. Se dedicó, más que nada, a los maestros «que impulsaron y dieron vida a un determinado orden de ideas y de hechos», e insistió sobre la unidad existente entre pintura, escultura y arquitectura y sobre la necesidad de plasmar lo ideal en cualquier tipo de arte. A su obra, sin embargo, le falta un poco de organicidad, porque los motivos tradicionales de las vidas de los artistas se introducen de forma velada por entre medio de las cuestiones conceptuales.

En Inglaterra, el idealismo alemán influyó sobre la teoría de la poesía, sin aplicación en el ámbito de las artes figurativas, y fue deliberadamente ignorado por Ruskin. No obstante, alrededor de 1870, Walter Pater (1839-1894) se convierte en el más importante seguidor europeo de la crítica de arte idealista. El idealismo que éste defiende no sólo deriva de Ruskin o de Platón, sino también de Hegel. El ensayo que escribe sobre la figura de Winckelmann confirma el mito que ya Goethe había apuntado, incluso lo enriquece con una sensibilidad dolorosa y una cierta fuerza mágica. A pesar de todo, aparte de esta coloración que posee ya un cierto sabor a simbolismo «fin de siècle», el entusiasmo de Pater por Winckelmann es el mismo que tienen todos los idealistas alemanes. Pater no quiere ocuparse de teoría estética, sino de crítica: «Definir la belleza, no a partir de abstracciones, sino median-

te el uso de términos lo más concretos posibles; encontrar, no la fórmula universal, sino la fórmula que mejor exprese cada una de las diversas manifestaciones de la belleza: tal es el objetivo del auténtico estudioso de estética». Esta es la razón por la que logra penetrar en el interior de algunas personalidades artísticas, y acierta felizmente a descubrirlas. En lo referente a las artes figurativas, sus obras maestras son los ensayos que realizó sobre Botticelli, Luca della Robbia, Leonardo y Giorgione, que se encuentran en el libro *El Renacimiento* (1.ª ed., 1873; ed. definitiva, 1888). Pater fue el primero en observar la grandeza de Botticelli y la «tristeza de desterrados» de los ángeles que representa; en revelar todo el mundo de pasión que encierra la sonrisa de la Gioconda y en comprender la identidad entre motivo y pintura en la obra de Giorgione. Pocas son las páginas que Pater dedica a la pintura, pero muchos sus hallazgos críticos.

8. Filólogos, arqueólogos y conocedores en el transcurso de los siglos XIX y XX

El método filológico de la historia del arte. Las fuentes de Plinio y de Vasari. El análisis de la obra de arte. La duda y la ampliación de conocimientos

La filosofía idealista dio un fuerte impulso a la historia gracias al concepto de evolución en el que se fundían la idea y el acto, lo divino y lo humano. La idea ya no fue considerada trascendente, sino inmanente al acto, fundida al acto, por ejemplo, por Hegel. No obstante, tal y como hemos visto al hablar de la historia del arte que éste realizó, dicha fusión no siempre se daba, al contrario había aparecido un antagonismo entre ideas y hechos, que acabaría violentando los hechos. Por consiguiente, resultaba del todo natural que las mentes realistas se ocuparan sólo de los hechos en sí, al principio para mejor encontrar la relación entre éstos y las ideas, pero luego incluso para liberarse de las ideas mismas. Así nació el método filológico de la historia que obtuvo un gran florecimiento en Alemania desde principios del siglo XIX. Este método consiste en la investigación de las fuentes y en su descomposición, es decir, antes de dar por válido un testimonio, deben examinarse los textos en los que se basa, y entonces se descompone en sus diversas fuentes. Una vez realizado este proceso externo de crítica de las fuentes, se pasa al proceso interno: esto es, se intenta determinar si el autor del testimonio analizado dice la verdad, la modifica o la falsea y en qué medida.

Era natural que la historia del arte adoptara el método filológico para controlar las fuentes escritas. Lo que Plinio

había narrado acerca de los antiguos pintores y escultores era repetido, con comentarios accidentales, antes de que se intentara determinar las fuentes en que Plinio había bebido, directa o indirectamente. El primero en poner en práctica dicho método fue Jahn en 1850, al que siguieron Brunn, Furtwängler, los dos Urlichs, Sellers Strong, Münzer, Kalkmann (1898) y con los estudios de Schweitzer (1932), Warnecke y Ferri (1946) el problema ha sido en parte, si no del todo, resuelto mediante la confrontación de textos y acertadas intuiciones. De este modo, se ha podido examinar la crítica de Xenócrates y, en general, la crítica griega del siglo III, y se la ha diferenciado de la crítica romana de los últimos tiempos de la República y primeros del Imperio. Lo mismo se puede decir con respecto a Vasari, cuyas *Vidas* constituyen la fuente más importante para el conocimiento del arte del Renacimiento italiano. Milanesi, Frey, Scoti Bertinelli, Kallab y Schlosser han reestablecido las fuentes de Vasari, tal es así que en la actualidad poseemos una norma casi segura para aceptar o rechazar las informaciones vasarianas. Estos son dos casos conocidos, pero podríamos citar muchos más.

Al mismo tiempo que se iban controlando y, a menudo, neutralizando las fuentes tradicionales, se intensificaba la búsqueda y la publicación de las fuentes escritas, directas: es decir, de las inscripciones y los documentos de archivo. Estos últimos, sobre todo, han aportado una extraordinaria riqueza de informaciones sobre el Renacimiento y la edad moderna, en aras a precisar con exactitud la vida y la cultura de los artistas, la paternidad de las obras de arte, su fecha, el motivo porque se crearon y la relación externa de las obras de arte entre sí y con el ambiente religioso, social y literario. En algunos casos la tradición literaria, por ejemplo en algunos fragmentos de Vasari, ha sido reducida a polvo, y algunas explicaciones acerca de la vida y las obras de determinados artistas se han basado en documentos de archivo. En la publicación y comentario de los citados documentos ha consistido buena parte de la actividad de los historiadores de arte del siglo XIX.

Con la crítica de las fuentes literarias y la publicación de los documentos de archivo, dichos historiadores, de hecho, han cumplido la tarea de crítica filológica que les había sido asignada por los historiadores de la política. Este trabajo, sin embargo, para los historiadores del arte no podía ser sino secundario y marginal: las principales fuentes de que tenían que hacer la crítica filológica eran las obras de arte. Y para

tales fuentes la contribución de los historiadores era limitada o nula. Era preciso inventar un método de interpretación de los monumentos artísticos. Los críticos filológicos, para analizar una fuente, la habían descompuesto en sus diversos elementos. De la misma manera, los historiadores del arte, de tendencia filológica, descompusieron las obras de arte en base a algunos esquemas, entre los cuales estaban: 1) el contenido de la obra de arte, considerado no como el sentimiento expresado por el artista, sino como el tema representado, de donde surgió una disciplina particular, la iconografía; 2) la técnica, concepto bastante vago y en el que se adosaron la ciencia de la construcción para la arquitectura, los sistemas de elaboración del mármol, de la madera y del bronce para la escultura, las diferentes maneras de amalgamar los colores (témpera, óleo, acuarela) para la pintura, además de la perspectiva, la anatomía y los demás medios de representación naturalista; 3) el estilo, concebido como el conjunto de las leyes figurativas que diferencian las personalidades artísticas y las relacionan con sus maestros y seguidores.

Winckelmann, para definir lo que era el arte perfecto, estudió la forma y el contenido de las obras de arte griegas; Hegel imaginó un desarrollo universal del espíritu para poder captar la época del arte perfecto; Ruskin hizo vibrar su sensibilidad moral para diferenciar el arte auténtico del falso: los tres sobrepasaron el cielo y la tierra para entender y juzgar el arte. El núcleo sobre el que se centró la atención de los críticos filológicos fue diferente: ya no fue el arte, sino la filología misma. Los objetos artísticos fueron considerados sólo como documentos para conocer la religión, los hábitos y las costumbres, los caracteres de los pueblos, su vida intelectual y práctica, todo, excepto su fantasía artística. Los filólogos, unas veces sin darse cuenta y otras intencionadamente, renegaron del gran hallazgo del siglo XVIII: la conciencia de la autonomía del arte.

Entre los filólogos existía a menudo un sincero entusiasmo para con el arte, incluso había quien poseía cierta capacidad artística que se plasmaba mediante dibujos o pinturas o a través de descripciones líricas: lo que les faltaba casi siempre era la reflexión sobre el arte. Había en esa actitud un motivo de moda, la aversión por la filosofía, aversión que se acentuó hacia la segunda mitad del siglo, en el período del positivismo, y que acabó por renunciar a todo pensamiento auténtico, ya fuera de tipo filosófico, ya histórico. Paralelamente, sin embargo, aparecía la exigencia, del todo justa, de no

perder de vista los hechos y de controlar tanto la exactitud como los límites de éstos, antes de juzgarlos. Lo que una obra de arte ha querido representar, qué técnica ha utilizado y cuáles son las relaciones que se dan entre sus elementos estilísticos y los de otras obras de arte, ya sea del mismo artista o ya de otros artistas afines en el tiempo o el lugar: todo esto ha sido determinado por los críticos filólogos de un modo que no tiene punto de comparación con lo realizado anteriormente, y nada tendríamos que objetar si no fuese que ellos creen entresacar de esas constataciones una representación histórica del arte o un juicio crítico del arte. Entonces los críticos que sean auténticos historiadores, y los historiadores que sean verdaderos críticos, se irritan, y con razón, puesto que ni la iconografía, ni la historia de la técnica, ni incluso la historia de los elementos figurativos abstractos es historia del arte. El arte es otra cosa, más cerca ciertamente de lo que veía Hegel que de lo que ve un filólogo. De suerte que al mirarlo retrospectivamente, el enorme trabajo filológico realizado sobre el arte en el transcurso de casi un siglo y medio, aparece ante nuestros ojos, más como una montaña de piedras, que como un edificio arquitectónico de piedra.

Sin embargo, el trabajo filológico en el ámbito del arte tuvo dos importantes consecuencias sobre el juicio crítico, al margen incluso de la simple exactitud de los hechos referidos. Una de las dos aportaciones es negativa. El idealismo, en especial el de Schelling, había considerado el arte en tanto que forma de conocimiento, pero incluso había confiado al arte el conocimiento intelectual. Es decir, a fuerza de explicar racionalmente el genio, había acabado por racionalizar el genio. El historiador filólogo del arte, por el contrario, ha explicado racionalmente los elementos de una obra de arte, dejando al genio de lado, ignorándolo o tal vez reverenciándolo, pero prefiriendo eludirlo: y ésta es también una manera de evitar la racionalización del genio, el único sistema para quien no esté convencido de que el pensamiento es capaz de comprender incluso lo que no es reducible a la racionalidad. Aferrada a los hechos, la crítica filológica ha reconocido sus propios límites, al menos por parte de sus representantes más inteligentes. Su posición entonces ha sido la de *escépticos* con respecto a una definición de arte de tipo hegeliano, que no tenía suficientemente en cuenta el carácter no-lógico del arte; llegando a un agnosticismo que ha puesto las bases negativas de una ulterior y más amplia concepción del arte.

La otra aportación ha sido de signo positivo. Winckelmann creyó haber comprendido el arte griego y el egipcio, conociendo, de hecho, sólo las copias romanas. El descubrimiento del arte griego auténtico se inició precisamente en 1800, cuando Lord Elgin empezó a devastar los edificios de la Acrópolis de Atenas para llevar las esculturas a Londres. Y si hoy comparamos una historia del arte griego reciente con la escrita por Winckelmann observaremos que las ideas son más o menos las mismas, sin embargo, las obras de las que se habla son casi totalmente nuevas. Epocas enteras, como las del arte micénico y minoico, han aparecido a partir de afortunadas excavaciones. Con mayor razón la renovación ha sido completa para el arte egipcio. El movimiento romántico en favor del arte medieval condujo a los filólogos a descubrir con nuevos ojos los monumentos del arte bizantino, románico y gótico, y a explorar las catacumbas cristianas. El conocimiento del arte asiático ha sido centuplicado, sobre todo en el siglo XX. En la actualidad distinguimos bastante bien entre la producción artística de Mesopotamia, Persia, Asia Central, India, Indochina, China, Japón, y de muchos pueblos denominados bárbaros, como los escitas, los africanos, los mayas, los aztecas y los incas. Por último, incluso de los períodos artísticos tradicionalmente más conocidos como el Renacimiento y la edad moderna, infinidad de obras de arte perdidas han sido reencontradas y reclasificadas, y personalidades artísticas caídas en el olvido han vuelto a tener su puesto en la historia: Grünewald, El Greco, Vermeer van Delft, son algunos de los ejemplos típicos de este fenómeno. Las lagunas que afligen a los filólogos son, y posiblemente seguirán siendo, infinitas. No obstante la ampliación de conocimientos es tal que por poca que sea la sensibilidad artística, determinados errores que precedieron al movimiento filológico no son ya posibles.

Winckelmann y Hegel habían creído que la perfección absoluta del arte se tenía que buscar en la escultura griega de un determinado período; hoy semejante error parece ridículo. Ruskin creía que el verdadero arte estaba ligado únicamente, o casi, a la religión cristiana; y también tal opinión nos parece en la actualidad una tontería. Al igual que Winckelmann, Hegel y Ruskin, aunque por diversas razones, también los críticos filólogos se han interesado por el arte del pasado, sin tener en cuenta el arte de su tiempo. En efecto, la crítica filológica nada tenía que decir respecto al arte contemporáneo, pues para él no era preciso ni la distinción de las fuentes, ni el virtualismo de las atribuciones, ni las inves-

tigaciones iconográficas. Al no poder utilizar los únicos medios de que disponían, la crítica filológica se abstuvo de intervenir en los problemas del arte contemporáneo, dando así una lección moral tanto a Winckelmann, que promovió la academia neoclásica, como a Ruskin, que defendió la academia prerrafaelita. Es más, por haber divulgado, mediante reproducciones mecánicas cada vez más perfectas, las diversas formas del arte de todos los tiempos y lugares, la crítica filológica del arte ha suministrado a los artistas infinidad de experiencias, y los ha liberado definitivamente tanto del mito clásico como del mito cristiano.

Taine

Es sabido que el siglo XX, pasadas las primeras décadas, fue bastante fecundo en las ciencias históricas y filológicas y en las ciencias de la naturaleza, pero no en lo referente a la filosofía, y mucho menos a la estética. La estética positivista, en efecto, no ha logrado ningún resultado, ni incluso el de subrayar el carácter alógico del arte. Los excesos de filologismo, que acabamos de mostrar en el terreno de la historia del arte, no encuentran ningún correctivo en la estética contemporánea. Por consiguiente, nada habría que decir con respecto a esta última si no hubiese sido por la persona de Hippolyte Taine (1828-1892), cuyas ideas ejercieron una notable influencia en la historia del arte, y representan la estética de tipo histórico natural.

El *Cours de philosophie positive* (1830-1842) de Auguste Comte inspiró a Taine su concepción determinista del arte. Y la *Histoire de la peinture en Italie* (1817) de Stendhal le ofreció un sugestivo cuadro del desorden, la arbitrariedad y la amoralidad de la vida pública y privada de la Italia durante el Renacimiento, como condición del florecimiento de la pintura. Con razón, considera Taine que la obra de arte no es algo aislado, sino que, para comprenderla, es preciso relacionarla con las otras obras del mismo artista, con la escuela o grupo al que el artista pertenece y con el mundo que le rodea y cuyo gusto está en consonancia con el suyo. «Pour comprendre une oeuvre d'art, un artiste, un groupe d'artistes, il faut se représenter avec exactitude l'état général de l'esprit et des moeurs du temps auquel ils appartenaient».[1]

1. «Para entender una obra, a un artista o a un grupo de artistas, es preciso hacerse una clara idea del estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo al que pertenecen» *(N. de T.)*.

Donde empieza el error es cuando Taine cree que dicho *milieu* constituye la *causa* de la pintura. Y se trata de un error doble: ante todo no tiene en cuenta la libertad de la creación individual y después materializa el *milieu* como si fuese algo físico. Por otro lado no se halla tan libre, como él cree, de los prejuicios del idealismo. Dice aceptar todas las escuelas y todos los gustos, incluso los más opuestos, sin embargo, según él, la pintura italiana ha alcanzado la perfección entre 1475 y 1530; antes de esta fecha era imperfecta y después de ésta corrompida. Es decir, cae, a propósito de la pintura italiana, en los mismos errores que Winckelmann, y que, en parte, Hegel. En efecto, no se trata de aceptar todos los gustos, sino de descubrir en todos la relación que tienen con las personalidades creadoras.

Limitada pues la pintura italiana a la denominada edad de oro del Renacimiento, Taine se pregunta cuál es su causa, o bien el *milieu*: la raza, afín a la de los griegos y los romanos, por la cual los italianos se han opuesto al estilo gótico, prefieren la música melódica, poseen el gusto de la *ordonnance* y comprenden mejor al hombre que a la naturaleza. A esta causa permanente (la raza) se añaden otros componentes: la Italia renacentista poseía una gran cultura, pero una cultura que se fundaba más en las imágenes que en las ideas (he aquí cómo de nuevo se vislumbra a Hegel), se llevaban pintorescos atuendos y no se tomaba muy en serio la religión, y el interés por el cuerpo humano y sus pasiones dependía de la falta de un gobierno estable, de la frecuencia de las luchas y de tipos humanos como Benvenuto Cellini: en resumen un estado de ánimo pintoresco, intermedio entre las imágenes y las ideas, y una abundancia de caracteres enérgicos y costumbres violentas, aptas para el conocimiento y el gusto por las bellas formas corporales.

Hoy nos parece grotesco que un ingenio como Taine haya podido creer realmente que semejantes motivos heterogéneos entre sí y sobre todo heterogéneos para el arte, fuesen las causas del arte. Lo cierto es que sus ideas, bastante difundidas, han encontrado inconvenientes en la cultura posterior. Sin embargo, han contribuido a entender la participación del arte en la vida social, y han posibilitado ver, a través del ambiente social, algunos valores estéticos antes rehuidos, y no

suficientemente valorados, por ejemplo de la pintura holandesa.

Manuales y enciclopedias de historia del arte

El espíritu analítico predominante en la filología ha hecho que los libros de historia del arte fueran concebidos como museos escritos, en los que las obras de arte son ordenadas y clasificadas. Resulta natural, pues, que el valor esencial consistiera en completar la información. Por esta razón, las historias del arte se convirtieron en historias del arte universal, y las monografías de un artista en el análisis del conjunto de sus obras. La arqueología clásica, sobre todo, quiso convertirse a partir de F. A. Wolff, en 1807, en algo más que una simple historia del arte. Se partió de los monumentos figurativos para descubrir la relación que guardaban con la filología y la lingüística, con la estética y la teoría del arte, con la historia de la cultura, de la religión, del derecho y de la vida cotidiana de los antiguos. Se pretendió diferenciar la arqueología de la historia del arte antiguo, emparentándola con la denominada ciencia de la antigüedad, para intentar justificar con ello el interés por todo lo que no sea propiamente el arte.

El primer manual de arqueología del arte es el realizado por Müller (1830). Este fue filólogo más que arqueólogo, se propuso realizar una historia global y proyectó un compendio general de las obras del arte antiguo. Tal contenido cultural debía asumir fácilmente la forma de enciclopedia: Pauly-Wissowa con respecto a la antigüedad clásica, y Kraus en lo referente a la antigüedad cristiana dieron en forma enciclopédica instrumentos fundamentales de trabajo. En 1842, se publicó el manual de historia del arte de Kluger, que ejerció una gran influencia, no sólo en Alemania. Este autor posee plena conciencia del carácter empírico con el cual opera, y que contrapone al idealismo de Hegel; es antirromántico, y no le preocupan los fines del arte, aunque no renuncia a investigar las características de las obras; en base a esto las agrupa más según sus caracteres formales, que a partir de esquemas exteriores, ya sean los pueblos o factores similares, y es en este sentido que tiene algunas intuiciones interesantes, como cuando distingue las tendencias sensibles y objetivas de la pintura florentina frente a las más sentimentales y líricas de la pintura sienesa del siglo XIV. Paralelamente, sabe distinguir, en el terreno de la arquitectura, lo que en ella hay de artístico de lo que es una mera práctica constructiva. Es clara su tendencia a la universalización y, por tanto, incluye el arte prehistórico, demostrando con ello la ventaja que supone el hecho de liberarse de erróneas leyes de gusto. A él se debe la división del arte en las cuatro épocas siguientes: arte de los pueblos primitivos, arte clásico, arte románico o medieval y arte moderno. El manual más popular, traducido y vuelto a publicar en el siglo XX, fue el de Springer, aparecido en 1855. Los ligámenes con el positivismo son aquí mayores, el arte es imitación de la naturaleza, y es concebido, no como una actividad original, sino como una intuición variable según las costumbres de los pueblos. El método a utilizar por la historia del arte debe ser el mismo que usa la historia en general, sin que deba modificarse por el hecho de que el contenido sea el arte. Entiende que el desarrollo de la personalidad artística es la tarea más importante de la historia del arte, sin embargo, concibe dicha personalidad en tanto que una actividad práctica. Lo cual está en función de la particular limitación de su sensibilidad artística, incapaz, de hecho, de dar vida a su amplia teoría.

Un tratado teórico-práctico que alcanzó gran difusión en Francia fue la *Grammaire des arts du dessin*, de Charles Blanc (1880), donde la experiencia histórica del arte pretende ser organizada de una forma sistemática, y en la que la falta de todo tipo de idea dominante irrita, más que nada. Se trata de un clasicismo de forma, sin profunda convicción, y sin sensibilidad artística.

Entre las más recientes historias del arte universal, o casi, debemos mencionar la dirigida por André Michel, publicada entre los años 1905 y 1929. Es natural que la multiplicación hasta el infinito de las obras de arte analizadas, sin preocuparse por ideas o reglas de juicio, lleve a la especulación, y, por consiguiente, que una historia del arte que se ocupe de todos los países cristianos, desde el siglo IV hasta nuestros días, no pueda ser ya obra de un solo individuo. Por esta razón André Michel ha distribuido los diferentes capítulos entre sus distintos colaboradores, y ha intentado darle unidad a la obra mediante unas conclusiones escritas por él mismo al final de cada período. Él mismo explica su tarea con las siguientes palabras (1906): «Notre rôle se borne à observer et à classer les faits c'est-à-dire los monuments qui son la matière et l'objet d'une histoire de l'art et à essayer d'indiquer dans

quelle relation ils se trouvent avec l'histoire générale».[1] Por este motivo, sus «conclusiones» no atienden al arte, sino al pensamiento y a la religión de los diferentes períodos, y a la participación que ha tenido cada nación en la creación artística. En el alemán *Handbuch der Kunstwissenschaft* fundado por Fritz Bürger, y todavía incompleto, el proceso de disgregación alcanza el grado sumo; en efecto, el manual está constituido por una serie de monografías, unas veces buenas y otras no tanto, según la calidad del autor de cada una, sin que haya ninguna personalidad directriz, ni ninguna idea de conjunto.

Estudios de técnica. Semper

La tendencia enciclopédica de la actividad filológica, sin embargo, era la menos capacitada para dar a luz resultados concretos: el estudio de aspectos aislados de la obra de arte, aun abstraídos de una forma arbitraria, podía comportar mejores resultados. La técnica que requiere la actividad práctica del artista, y que está emparentada con el mundo físico, debía atraer particularmente la atención de los filólogos, siempre anhelantes de verdades materiales. En efecto, los estudios referentes a las técnicas utilizadas por los distintos tipos de arte han conocido un gran desarrollo a lo largo del siglo XIX, contribuyendo en ellos incluso físicos y químicos. Basta con recordar la *Loi du contraste simultané des couleurs*, de Chevreul (1838), que tanta influencia tuvo sobre la pintura posterior, y los estudios de Helmholtz y Brücke, publicados entre los años 1855 y 1877, centrados en el análisis de la fisiología y la psicología de la visión. El aspecto técnico gozó de especial importancia, e incluso llegó a dominar sobre los demás factores, en las obras dedicadas a la arquitectura (por ejemplo, las realizadas por Viollet-le-Duc, Choisy, Dehio y Bezold), en todos los tratados de las denominadas artes menores (por ejemplo, en la historia de las artes industriales escrita por Labarte), e incluso, aunque tal vez en menor grado, en los estudios sobre el arte medieval de Courajod, o en los de Loewi dedicados al arte griego. Este último tiene muy en cuenta los valores ideales, no obstante su línea directriz es, por lo normal, la de la habilidad reproductora de la naturaleza exterior.

1. «Nuestra tarea se limita a observar y clasificar los hechos, es decir las obras de arte que constituyen la materia y el objeto de una determinada historia del arte, y a intentar ver qué relación guardan con la historia general» *(N. de T.)*.

El arquitecto Gottfried Semper (1803-1879) fue quien dio un carácter universal y unas bases estéticas al movimiento técnico. Este rechaza toda suerte de idealismo, y se muestra partidario de la ciencia natural, tipo Darwin. No se interesa por la vida íntima del arte, sino por la evolución de las formas consideradas esenciales. Y para él, el origen de las formas esenciales, de los tipos y los símbolos del arte, reside en la técnica. No dedica atención alguna a la pintura ni a la escultura, sino sólo a la arquitectura y a las artes decorativas, los tejidos, la cerámica, los trabajos con metal, etc. Dejando aparte la materia, no existe más que un fin utilitario. A pesar del carácter repugnante de dicha concepción materialista del arte, ha jugado, sin embargo, un determinado papel: el de reclamar la atención del historiador sobre los modos en que el espíritu se plasma en la materia, y sobre la forma con que resulta sensibilizada por el arte. La experiencia de artífice propia de Semper era, no obstante, demasiado limitada, para que de sus mismos principios pudieran ser extraídas las consecuencias estilísticas, en el plano histórico, que más tarde desarrollarían Robert Vischer y Alois Riegl.

Estudios de técnica. Semper

El menos culto de los observadores, ante una obra de arte, se pregunta en seguida por el significado de ésta, y cuál es el «motivo» allí representado; asimismo, aun el más erudito de los estudiosos, cuando no se interesa por los aspectos propios del arte, para rehuir la mecánica de la técnica, cae en la apreciación del «tema» representado. Cree que sólo a través del «tema» es posible relacionar la obra de arte con el ámbito espiritual en el que surgió. Los primeros en desarrollar el estudio de los motivos han sido los arqueólogos, encabezados por Winckelmann. Este, dado que creyó entrever la perfección del arte en la perfección de las figuras de los dioses, identificó arbitrariamente la crítica de arte con la iconografía. Los filólogos del siglo XIX no cayeron en el mismo error y se interesaron por la iconografía de los dioses en cuanto tal y, en general, por la mitología artística, considerando la

obra de arte como simple instrumento para alcanzar la historia del mito, es decir, de una creencia religiosa. Conze y Overbeck obtuvieron especial distinción en este ámbito.

Los arqueólogos cristianos mostraron un marcado interés por la iconografía. De hecho, el objetivo de sus estudios residía más en la ilustración del cristianismo primitivo que en la historia del arte: Cahier y Martin, Didron, De Rossi, Garrucci y Wilpert, basan sus obras en la iconografía. Lo mismo puede decirse de los estudiosos del arte bizantino: Kondakov, Strzygowsky, Diehl y Millet.

El método iconográfico, en mayor medida que el técnico, constituye un obstáculo para la comprensión de la obra de arte, puesto que los tipos y las composiciones de escenas mitológicas y sagradas pueden seguir siendo casi las mismas a lo largo de las más variadas diferencias de civilizaciones artísticas y de fantasías individuales. Además, dado que crear no significa inventar, la repetición de motivos popularmente aceptados se halla al margen de la huella que imprime el artista y del gusto de una determinada época o escuela. A la iconografía se debe, precisamente, uno de los mayores prejuicios del arte, el que afirma la inmovilidad de determinados períodos artísticos. La concepción del arte griego en tanto que eterno esteticismo y noble serenidad, es tan absurda desde un punto de vista estético, como falsa a nivel histórico. En la actualidad, dicho prejuicio ha desaparecido. Sin embargo, aún no ha sido derrocado el de la inmovilidad secular del arte bizantino.

Donde el método iconográfico muestra mejor, no obstante, su lado más débil, es cuando analiza el arte románico o el gótico, o el del Renacimiento, pues la abundancia de obras nos permite conocerlos en sus más insignificantes detalles: los libros de Mâle sobre el arte religioso francés constituyen un típico ejemplo de tal debilidad.

Historia del arte en tanto que historia de la civilización. Burckhardt. Dvorák

Cuando, por el contrario, todos los elementos de las obras de arte, no únicamente los relativos al tema representado, sino también los técnicos y, en general, los formales, son relacionados con la historia de la civilización, los resultados son mucho mejores. En este sentido, incluso la arqueología ha

dado algunos de los mejores ejemplos, Perrot y Chipiez, en lo referente al arte del antiguo Oriente y de la Grecia arcaica, Gardner y Collignon para la escultura griega, Klein para el arte griego y Sellers Strong para el arte romano.

La historia del arte del Renacimiento (1888-1895), escrita por Eugène Müntz, se inspira en las ideas de Taine. Dicha obra está estructurada de la siguiente forma: en primer lugar se habla de los mecenas, es decir, de los príncipes de cada corte; en segundo lugar de la tradición, esto es, del culto a lo antiguo, de la vida religiosa, los estudios sobre la verdad, la perspectiva, la anatomía, la caricatura, los vestidos, las diversas maneras de enseñar y de la organización del trabajo: luego de los temas representados y del estilo, es decir, de las normas y de la técnica; y por último, de los autores de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas. Se trata de un cuadro ordenado y repleto de elementos externos a la actividad artística, con una absoluta indiferencia por la fantasía individual e incluso por los efectos de ésta sobre el gusto.

Thode ha señalado a la nueva manera de concebir la naturaleza, a partir del misticismo de san Francisco, como origen del arte del Renacimiento italiano (1885), y el contraste entre la religiosidad cristiana y la forma pagana en Miguel Angel, como el final del arte renacentista (1902-1912).

Dos de los autores alemanes de monografías artísticas que es posible agrupar bajo la tendencia de los historiadores de la cultura, son Grimm y Justi. Grimm en su biografía de Miguel Angel (1860) y en la de Rafael (1872) desarrolló su entusiasmo poético hasta producir una especie de mitología de las dos grandes personalidades citadas, no presente en sus respectivas obras. Al carácter mitológico de Grimm se opone la plena adhesión a la realidad cultural presente en la monografía de Justi sobre Velázquez (1888). Este crítico se encontraba trabajando en 1867 en Roma en una monografía de Winckelmann, cuando experimentó una tal conmoción por el retrato de Inocencio X de Velázquez, que viajó ocho veces a España, y luego escribió la monografía dedicada al maestro. Se hace difícil imaginar un contraste más fuerte entre las ideas de Winckelmann, que han encontrado en Justi a su máximo representante, y las necesarias para comprender a Velázquez. Sin embargo, no parece ser que Justi fuera plenamente consciente de tal contraste. Sea como fuese, la plena adhesión a sus motivos, la constancia en la observación, la enorme cantidad de material recogido, la aceptación de la opinión común sobre Velázquez, que era considerado como el más pin-

tor de entre todos los pintores, y el más fiel a la verdad y a la vida, y sobre todo la energía moral que Justi ponía en todos los asuntos que llevaba a cabo, le permitieron comprender si no al pintor, al menos al Velázquez hombre. Aunque, ciertamente, el juicio artístico precisa un distanciamiento mucho mayor y, por consiguiente, un horizonte más vasto. Una prueba de la insuficiencia crítica de Justi reside, por otro lado, en su total incomprensión del arte del siglo XIX.

Jacob Burckhardt (1818-1897) es el más importante de los precedentes. El rasgo que más le caracteriza es el seguir múltiples direcciones o métodos para escribir la historia. Trata de diferentes maneras la historia de la cultura (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1.ª ed., 1860) y la historia del arte (*Der Cicerone*, 1.ª ed., 1855; *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1.ª ed., 1867; *Erinnerungen aus Rubens*, 1.ª ed., 1898). No obstante, incluso a la historia del arte la trata de diversos modos: ora hace la historia de los estilos abstractos, cual si se tratara de individualidades determinadas de artistas, ora se interesa por la individualidad, diferenciando su importancia en tanto que actuación sobre la época que le tocó vivir y sobre sus seguidores, de su propio arte acerca del que emite un juicio crítico. Pero ni tan siquiera dicho juicio crítico es homogéneo: unas veces se fundamenta sobre un formalismo abstracto, otras posee un carácter francamente moral. Todas las citadas direcciones no convergen nunca en un único punto, sino que se superponen sin fusionarse, dando lugar a innumerables contradicciones. Lo mejor de Burckhardt se encuentra en el *Cicerón*, obra en la que se abandona en manos del dilettantismo estetizante con una notable sensibilidad artística. La antinomia más grave, que él no llega a superar, es la existente entre personalidad y civilización. Burckhardt cree que la personalidad es la verdadera hacedora de la historia, no obstante, la historia que lleva a cabo no es la de la personalidad, sino más bien la de períodos y estilos, o determinados géneros de un estilo (estilo del mármol, del estuco, de la terracota, etc.). Reconoce la potencia de los grandes artistas, pero la juzga de un modo desfavorable, dado que la potencia es un símbolo del mal. Rechaza el barroco de Tintoretto o de Bernini, y alaba, sin embargo, a Rubens, por el hecho de haber comprendido el valor que la composición tiene en este artista, sin darse cuenta, por otro lado, de la íntima relación existente entre la composición y los otros aspectos del arte de Rubens. Rechaza a Rembrandt porque su Betsabé no constituye un bello prototipo de mujer, y niega hasta el absurdo

la elevación moral de su arte. Admira el valor moral de Rafael, y repudia el de Miguel Angel, aunque lo admira como artífice. En síntesis, los prejuicios de Burckhardt son múltiples y provienen sobre todo de la falta de unidad entre el historiador y el crítico, más que del hecho de que tanto sus esquemas de historiador como sus criterios de juicio sean compartimientos estancos. La más afortunada de las abstracciones que realizó, fue tal vez la del «estilo espacial» que contrapone al estilo «plástico-constructivo», concepto que más tarde será desarrollado por los historiadores formalistas.[1]

En el capítulo décimo trataremos de los críticos de la forma. Sin embargo, es preciso anticipar aquí el examen de un escritor que, pese a haber recibido una educación formalista de la mano de Riegl, ha pretendido aunar historia de la cultura e historia de la forma abstracta, llegando, por lo general, únicamente a yuxtaponerlas. Este es Max Dvorák (1875-1923), cuyas principales obras son: *Idealismo y naturalismo en la escultura y pintura góticas* (1918), editado junto con otros ensayos en el libro *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* [Historia del arte como historia del espíritu] (Munich, 1924), y *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance* [Historia del arte italiano en la época renacentista] (publicada, póstuma e incompleta, en 1927-1928). La historia del espíritu significa para Dvorák relacionar la historia del arte con la de la filosofía y la religión. Más adelante veremos cómo la historia realizada por los historiadores formalistas, también denominada geneticoformal, considera las formas en su desarrollo, haciendo abstracción de la personalidad de los artistas. Del mismo modo considera Dvorák la relación entre el arte, la filosofía y la religión; es decir, las formas abstractas, los dogmas y los sistemas son puestos en relación mutua por lo externo, en tanto que documentos paralelos de una determinada civilización. Lo que falta es la mediación psicológica del artista, que es el único elemento capaz de hacer comprender de qué manera, dogmas y sistemas, reducidos al estado de gusto, se transforman en el seno de una concreta obra de arte. La indiferencia que siente Dvorák con respecto al juicio estético constituye la primera causa de la no realizada fusión de los elementos que componen la historia. Posee una magnífica cultura, una notable capacidad de análisis formal y, asimismo, una delicada sensibilidad artística, sin embargo, dado que creía que el hecho de dedicarse a la interpretación de un

1. Véase nota de la página 43 *(N. de T.)*.

artista era rebajarse, se mantuvo en el mundo abstracto de los esquemas culturales y formales, que para él constituyen las ideas cuya historia debe realizarse. Además, este método, si bien no cae en el error del determinismo tipo Taine, considera las obras de arte como documentos filosóficos y religiosos, y atribuye a las obras de arte valores intelectuales y religiosos con una tal insistencia que pierde de vista la autonomía del arte. Dvorák posee una cultura y una sensibilidad superiores a las de Burckhardt, pero sin su jovial dilettantismo; de ahí que sea posible ver en aquél un desarrollo, una profundización y, por último, un entumecimiento de los temas históricos de Burckhardt.

Como es obvio, al poner en práctica su método obtiene algunas felices intuiciones como son, por ejemplo, las referentes al valor de las últimas obras de Miguel Angel o de Tiziano, al arte de Tintoretto y de Pieter Breughel, de Grünewald y de Durero, etc. No obstante, el hecho de haber dejado de lado la subjetividad del artista y la manera en que éste siente e imagina, hace que Dvorák sitúe en un mismo plano la religiosidad de un artista medieval y la de un artista barroco. No percibe el carácter creativo de la religión medieval y el politicosocial de la Contrarreforma. Le basta con que, en ambas épocas, el arte haya estado al servicio de la religión. Ve en el arte barroco de un Bernini o de un Pietro da Cortona, el ímpetu espiritual que trasciende la materia y la realidad terrestre, sin darse cuenta de que la retórica y la ilustración impidieron que se diera una auténtica trascendencia. Por otro lado, con vistas a entender a los artistas medievales se dedica al estudio de la escolástica, y acierta, pero no se ocupa de la religión popular, y ahí se equivoca. Por último, sobrevalora al manierismo, confundiendo lo arbitrario con la expresión, con lo cual no se da cuenta del vacío espiritual de un Pontormo o de un Parmigianino.

La crítica de los conocedores y el catálogo comentado. Rumohr. Passavant. Cavalcaselle. Morelli

La crítica filológica del arte ha demostrado sus mejores cualidades, no en la organización de historias universales del arte y ni mucho menos en las evasiones realizadas hacia la historia de la cultura, sino más bien en la investigación de lo individual y concreto. El catálogo comentado de las

obras de cada artista ha sido la obra maestra de la crítica filológica del arte. Y es en este aspecto que las mentes más preclaras de entre los historiadores del arte han dedicado sus máximos esfuerzos. Cada cual, en base a su propio carácter, ha revestido dicho objetivo central con diferentes informaciones culturales y con empíricos principios de estética; unos han reunido sus experiencias en voluminosas historias de arte, otros en monografías, otros aun en libros dedicados a museos o galerías y otros, por último, en simples catálogos: no importa, el objetivo esencial ha sido en todos los casos el mismo: el catálogo comentado de las obras de un artista.

En base a tal fin ha surgido la figura del conocedor, que ha acabado por prevalecer, desde finales del siglo XIX en adelante, sobre cualquier otro tipo de historiador del arte. De hecho, el historiador del arte ha encontrado, en la habilidad del conocedor, la razón para diferenciarse de los filólogos historiadores, es decir, ha hallado lo característico de su propio método. Resulta fácil que la cultura de un historiador del arte no sea tan elevada como la de un historiador de la literatura o, en general, de la civilización, y que su fuerza de pensamiento sea menor que la de un esteta. Sin embargo, ni la cultura ni el pensamiento conforman la personalidad del conocedor de arte. El historiador del arte, en el sentido común del término, es aquella persona que, ante una escultura o una pintura, llega a clasificarla a través de la simple lectura de los elementos figurativos presentes en ella, sin tener que recurrir a fuentes escritas. Es obvio, por consiguiente, que nadie puede ser conocedor del arte de todas las épocas y países; es más, son rarísimos los casos de verdaderos conocedores de épocas determinadas. La práctica del conocedor deriva del hábito de observar y volver a observar las obras de arte de cierto período. Tales obras de arte son clasificadas de una forma intuitiva, según grupos individuales, y éstos son puestos entre sí en una relación de antecedencia y sucesión; al mismo tiempo, dentro de los grupos individuales se observa el desarrollo estilístico de una a otra obra; y de la calidad de un grupo se deduce si una obra de arte, que está por clasificar, es digna de formar parte de éste o debe ser excluida, si es un original, y cómo está conservada, o si es una copia y de qué época y, por último, si se trata de una falsificación. La crítica filológica de las fuentes escritas debe preceder al juicio del experto: si no existe al menos una obra que seguro pertenezca al pintor a colación,

admitida como tal por los testimonios escritos, desaparece la posible base de conocimiento de tal pintor. Pero cuando se da el caso de que la obra certificada existe, y es posible distinguir en ella la parte auténtica de la parte restaurada, a partir de la primera se podrán extraer los rasgos que constituyen el estilo del pintor analizado: los elementos técnicos, figurativos e iconográficos posibilitan el llevar a cabo el análisis del artista. No obstante, no se trata aquí ya de la personalidad empírica que corresponde a tal denominación. Lo importante es conocer la personalidad del artista en su obra: a partir de ahí la comprensión del conocedor constituye, verdaderamente, la base de la crítica de arte. En efecto, basta con que la intuición que él posee obtenga su justificación crítica y pueda ser explicada a través del concepto de arte y la conciencia del momento histórico, para que pueda identificarse con el juicio de la auténtica crítica de arte. Si hasta este momento eran escasísimas las veces en que se llegaba a la unión entre el conocedor y el crítico de arte, la razón debe buscarse más en la concepción mental dominante, amiga de la crítica filológica, que no en la verdadera crítica, y también del hecho que la tarea del conocedor es por sí misma muy absorbente y raras veces deja energía suficiente como para la necesaria integración del pensamiento y cultura. Tal vez sea por falta de dicha integración que el conocedor de arte se ha recubierto de una cierta vanidad, cual si fuera el sacerdote de no se sabe qué misterioso culto, de ahí la figura del conocedor mago que tanto ha perjudicado a la seriedad de los estudios histórico-artísticos. En la actualidad, sin embargo, incluso esta mala costumbre está empezando a desaparecer.

Rumohr (1785-1842) es, sin duda alguna, el más antiguo de entre los filólogos conocedores. Este traspasa en determinados momentos, a causa de la fuerte conciencia filosófica, derivada de Schelling, existente aún en su pensamiento, los límites de la mera filología para alcanzar, o casi, la crítica pura. Sus *Italienische Forschungen* [Investigaciones italianas] (1827-1832) versan sobre el arte italiano desde la época de Carlomagno hasta Rafael. Obra concebida no como una recopilación de textos, sino más bien como una investigación de determinados elegidos por su interés crítico. La crítica que lleva a cabo de los testimonios escritos es aguda y sin prejuicios, y al observar las obras de arte quiere ver, al mismo tiempo, tanto el aspecto espiritual como el técnico. Por ello se da cuenta, por ejemplo, que Giotto ha sido realmente un

innovador en lo que se refiere a la vitalidad y a la realidad de las imágenes, pero que, precisamente por este mismo hecho, se ha apartado de las ideas de la tradición cristiana. En otro lugar, habla de la composición espacial de Ghiberti. La intuición que mejor emparenta a Rumohr con los modernos conocedores es su concepto de la *originalidad* de la obra de arte en tanto que aspecto artístico de la personalidad, opuesta a la *copia*.

Passavant escribió, bajo la influencia de Rumohr, una monografía de Rafael (1839). Después de pasar revista a todos los escritos referentes al maestro, describe sus propias indagaciones del siguiente modo:

> Con la intención de ver con mis propios ojos cuantas más obras posibles del gran pintor, volví a realizar una estancia de un año en Italia, país en el que ya anteriormente había estado durante siete años. Emprendí un viaje a Inglaterra, un tercero a París, ciudad en la que, de joven, había admirado los tesoros del Museo Napoleón, y, en 1816 las pinturas rafaelitas adquiridas por el señor Bonnemaison, que hoy adornan las paredes de la Pinacoteca de Madrid. Conocía con detalle las galerías alemanas, excepto la de Viena que tenía intención de visitar. Por todo lo cual, puede afirmarse, sin posibilidad de error, que he visto y examinado casi todas las obras de Sanzio. Estuve en Urbino, pueblo natal del pintor, y en los lugares en los que residió y trabajó; y he hurgado en las bibliotecas de Italia, Alemania, Inglaterra y Francia con objeto de recoger documentación. La tarea más difícil de mi trabajo consistía en el hecho de catalogar las obras, para cuyo fin tuve que examinar todas y cada una de las obras que le habían sido atribuidas, empleando seis años para tal comprobación. Las mayores dificultades, no obstante, se dieron en lo que respecta a los dibujos. A pesar de todo, la experiencia del pintor, la larga costumbre de observar las obras de arte, tanto desde un punto de vista crítico como teórico, me dan garantía de no haber incurrido en graves errores.

Este programa no sólo es válido para la monografía de Passavant, sino también para cualquier trabajo de conocedor: dicho personaje, no únicamente debe viajar mucho, ver y volver a ver, sino que además ha de ceñirse a las necesidades del catálogo comentado, sean cuales sean las dificultades para su realización. La obra de Passavant, por el hecho de haber entendido esto que acabamos de indicar y pese a que muchas de sus opiniones críticas sobre Rafael hayan sido superadas, sigue siendo, un siglo después, indispensable para los estudiosos precisamente por el catálogo comentado.

Alemania dio, con Waagen, otro tipo de conocedor que no plasmó sus investigaciones en una monografía, sino en algunas reseñas de las colecciones públicas y privadas de Inglaterra, Francia y Rusia. Visitó dos veces Inglaterra, en 1835 y en 1850, y publicó, en el año 1854, los famosos *Treasures of Art in Great Britain*, que es una mina de noticias, enmiendas y sugerencias aún hoy no agotada por los escritores de historia del arte. Se dio cuenta de que la manera en que juzgaba el arte, sumaria y de puro conocedor, era insuficiente y que era preciso interpretar la obra de arte; sin embargo, no logró alcanzar su propio deseo.

El desarrollo del método de los conocedores de la arqueología clásica ha sido lento. Un paso importante fue dado por Brunn al recoger, en primer lugar, todas las fuentes escritas sobre cada uno de los artistas de la antigüedad y, luego, al examinar asimismo las obras figurativas. De modo que reclamó la atención sobre las personalidades individuales, pese a concebirlas desde un punto de vista empírico.

Es natural, no obstante, que el terreno más fértil para el conocedor sea el arte renacentista y moderno, dado el infinito número de obras de arte para clasificar. En efecto, en los libros escritos en colaboración de Crowe y Cavalcaselle se observa una mayor intensificación del espíritu del conocedor: la *The history of Flemish Painting* (1857), la *A New History of Painting in Italy* (1864-1871) y dos monografías, una sobre Tiziano (1877) y la otra sobre Rafael (1882). Crowe era un literato inglés que dio a la obra escrita en común una orientación cultural. Cavalcaselle (1819-1897) era un pintor italiano y revolucionario político, que dedicó la mayor parte de su vida a viajar y a pintar las obras que veía: a los lados del dibujo escribía notas sobre los caracteres estilísticos. Mediante este sistema logró penetrar mucho más a fondo en el estilo de los pintores que ningún otro crítico anterior. Dotado de una extraordinaria memoria visual y de un notable sentido de la calidad de la pintura, llegó, con la ayuda de los dibujos que realizaba, a comparar con gran precisión el estilo de obras vistas en diferentes momentos y lugares. Con lo cual destruyó gran cantidad de leyendas acerca del valor asignado a copias o imitaciones, distinguió entre los maestros y sus seguidores, y llegó a precisar la sucesión de las obras de un determinado artista. La tarea que llevó a cabo es gigantesca y marca un gran cambio en la historia del arte. Reeditada muchas veces, su obra sigue siendo esencial para el estudio del arte.

Lo que Cavalcaselle logró mediante la potencia de su memoria y los dibujos que extraía de las pinturas, muchos otros, después de él, lo lograron a partir de la difusión de las fotografías de esculturas y pinturas. La fotografía, como es sabido, tan sólo muestra un aspecto de la obra de arte; pero quien haya visto realmente el original puede reconstruirlo en la memoria mirando la fotografía. Por esta razón la comparación entre fotografías, para quien conozca los originales, puede dar una cierta veracidad acerca de las afinidades o las diferencias artísticas, imposible de otro modo. El primero en ver en la comparación de fotografías la posibilidad de corregir muchos errores de atribución, algunas de las cuales no habían sido observadas por Cavalcaselle, fue otro italiano: Giovanni Morelli (1816-1891). Este era médico, discípulo del anatomista Döllinger, de modo que tenía interés por la ciencia exacta, era un coleccionista, y poseía una destacada sensibilidad artística. No era un pensador y por este hecho no se dio cuenta de la importancia que su sensibilidad artística tenía en sus juicios. Creyó más bien que debía mortificar la sensibilidad y reducir la historia del arte a la aplicación de algún principio empírico, bautizado como experimental, para darle dignidad científica. Observó que los pintores del siglo XV, tan atentos a la variación del modelo, repetían la manera de las manos y las orejas, y generalizó dicha observación hasta convertirla en norma: las obras en que las manos y las orejas están dibujadas de la misma manera son del mismo autor. Es preciso recordar la infatuación por la ciencia experimental acaecida entre los años 1850 y 1880, para llegar a comprender no sólo cómo un hombre de ingenio haya podido crear semejante teoría, sino también cómo semejante teoría haya gozado de una difusión internacional y, asimismo, de una eficiencia favorable incluso para los estudios de historia del arte. Pero no es necesario añadir que Morelli observó las obras de arte con la vivaz intuición que poseía y no con su teoría. La aportación que él hizo al método del conocedor fue una conciencia filológica y una rigurosa atención a los detalles.

Sus escritos toman la forma de reseñas de las atribuciones corrientes en algunas pinacotecas alemanas y romanas (a partir de 1874); lugar adecuado para concretar el catálogo de las obras de los más célebres pintores italianos. En la citada revisión Morelli pudo hacer algún que otro famoso hallazgo, por ejemplo, el de la *Venere* de Giorgione en la Galería de Dresde, considerado como una copia de Sassofe-

rrato, o bien la reconstrucción de las obras juveniles de Correggio. Su deseo era: «Quisiera hacer revivir en mi mente todas las grandes figuras de nuestro arte y comprenderlas hasta el punto de aunar mi alma con ellas», lo cual nos muestra en qué tipo de actividad espiritual se fundamentaba el catálogo comentado.

La experiencia de Cavalcaselle y de Morelli posibilitó en Italia entre finales del siglo XIX y principios del nuestro, el florecimiento de los estudios de historia del arte. Permítaseme recordar la *Storia dell'arte italiana* de Adolfo Venturi, iniciada en 1901 y que en la actualidad posee XXV volúmenes, donde el experto, el filólogo y el artista se mezclan de las maneras más diversas. A causa precisamente de la vivacidad de su sentimiento artístico es posible hallar en su obra la apreciación de un mosaico bizantino del siglo VII, que antes había sido considerado como punto de partida del desvanecimiento del arte, y de un manierista miguelangeliano, cuando de entre las barreras de las normas convencionales surge una creación.

En Alemania, Bode se opuso a Morelli, el cual pretendía más que nada continuar la tradición de experto iniciada por Waagen y Cavalcaselle, y cuyos méritos en el conocimiento de la pintura holandesa, la escultura y la cerámica italiana y los tapices persas, son conocidos universalmente. Por el contrario se inspiraron en Morelli el arqueólogo Furtwängler y Wickhoff.

En la actualidad, Max Friedländer es no sólo el mayor conocedor del arte alemán y flamenco, sino también el sumo representante alemán de la tradición de los conocedores.

En Holanda, Hofstede de Groot renovó con la perspicacia del conocedor el catálogo comentado del arte holandés.

En Inglaterra, Richter y Phillips se inspiraron en Morelli. Este, asimismo, orientó a Bernhard Berenson hacia los estudios de historia del arte, quien no sólo ha ampliado y precisado el conocimiento de la pintura italiana, sino que ha sabido dar sugerencias psicológicas bastante apropiadas acerca del carácter íntimo de los artistas, y, por último, ha esbozado algún aspecto de formalismo. Ha sido un gran conocedor de la arquitectura y la escultura medievales de nuestro siglo Kingsley Porter, también americano, que ha ido más allá del conocimiento factual, encaminándose hacia una valoración estética basada en la sensibilidad moral.

En Francia, Emile Bertaux contribuyó al conocimiento del arte medieval en la Italia meridional y del primitivo arte español.

En España, los trabajos de Cossío sobre El Greco y de Berruete sobre Velázquez son fundamentales.

9. La crítica francesa en el siglo XIX

El retorno a la consideración del arte actual

Desde el siglo III a. C., en que escribía Xenócrates, hasta Winckelmann exclusive, la crítica y la historia del arte encontraron su razón de ser en la valoración del arte a ellas contemporáneo. Incluso cuando se estudió el arte del pasado, se lo juzgó en función del arte del presente. Vasari admiró a Giotto partiendo de Miguel Angel; Bellori era devoto de los antiguos y de Rafael en nombre de los Carracci y de Poussin; y Mengs valoraba a Rafael, Correggio y Tiziano en función de él mismo. Winckelmann, sin embargo, invirtió la posición y valoró el arte moderno en base al arte de los antiguos griegos. La perfección del arte había sido transferida del presente al pasado. Los románticos buscaron la perfección, no en el arte griego, sino en el medieval, pero siempre en el pasado. Los idealistas extrajeron de estas premisas una consecuencia lógica: en la era moderna el arte ha muerto, a causa de haberse disuelto en la ciencia filosófica.

Filólogos, arqueólogos y conocedores, apartados del idealismo, continuaron dedicando sus esfuerzos al arte del pasado y menospreciando u olvidando el arte moderno, ya fuera porque estuviesen convencidos de la nulidad de éste, ya porque su oficio filológico y cognoscitivo veía únicamente problemas para resolver en el arte del pasado. Salvo raras excepciones, si se tuvo en cuenta el arte moderno fue sólo con el fin de resaltar a aquellos artistas contemporáneos que mejor imitaban los temas y principios del arte antiguo, es

decir, los que menos originales eran como artistas y menos representativos en tanto que artistas contemporáneos.

En Francia, por el contrario, diversas condiciones favorecieron un excepcional desarrollo de la crítica del arte contemporáneo. Ante todo, Francia tuvo en el siglo XIX una serie de grandes pintores, superiores a los de los demás países y muy bien dotados de teoría: baste recordar a Delacroix, Ingres, Courbet, Manet, Cézanne y Gauguin. Todos estos participaron en las discusiones críticas, no tan sólo a través de las palabras y los escritos, sino también con sus cuadros. La importancia que obtuvo la pintura en la vida intelectual de la Francia del siglo XIX fue grandiosa. Para encontrar otra situación parecida, es preciso retroceder hasta el Renacimiento. Por ejemplo, el fundador del «realismo», incluso literario, ha sido un pintor: Courbet.

El romanticismo, por otro lado, suscitó una tal fraternidad entre poetas, novelistas y artistas, que indujo a los escritores a promover, explicar y debatir el arte de los pintores: no hay más que recordar a Stendhal, Gautier, Baudelaire, los Goncourt y Zola. Además, la pintura participó en las tan ardientes luchas morales y políticas desarrolladas en Francia en el transcurso del siglo XIX, y, por consiguiente, atrajo la atención de hombres políticos tales como Guizot, Thiers y Clemenceau. Las exposiciones fueron regulares, bienales o anuales; en una ciudad de carácter como París el género de las reseñas de las exposiciones celebradas había gozado ya de gran desarrollo a lo largo del siglo XVIII, e incluso había sido comentado por Diderot. Cada dos años, o cada año, una serie de escritores, de entre los mejores, emitían sus juicios sobre las obras de arte expuestas e intentaban hacer alguna que otra generalización sobre la situación del arte contemporáneo, o sobre el método de la crítica, e incluso lanzar algún que otro pronóstico con respecto a las tendencias del gusto. Todo este trabajo poseía, a menudo, el defecto de la improvisación periodística, y pecaba de insuficiente información histórica y estética, sin embargo, gozaba de la incomparable ventaja de estar ligado al arte en su mismo proceso de creación. Variable según cambiaba el gusto, la crítica francesa del siglo XIX ha sido fragmentaria, pero ha mantenido constante su tendencia a los valores estéticos universales. No cayó nunca en las absurdidades iconográficas o técnicas de la contemporánea ciencia arqueológica y filológica, y se liberó, incluso, de los límites que tenía la estética idealista, de un modo muy sencillo: constatando la presencia del

arte en las obras que veían crear. Los historiadores del arte se substrajeron a la doble dominación del arte clásico y del arte gótico, yendo más allá, descubriendo obras prehistóricas o populares, del Extremo Oriente o de la antigua América. La crítica francesa ha buscado en sus alrededores y ha encontrado la conciencia del arte actual. Si es cierto que toda historia supone una interpretación actual del pasado, la conciencia del arte actual es la base de toda posible historia del arte del pasado.

Principios estéticos

Las bases conceptuales de la crítica francesa del siglo XIX se resumen en la idea del arte como creación, más bien que como imitación, y son de origen alemán. Desde el período neoclásico, con Quatremère de Quincy, dicha idea del arte está viva en Francia. La crítica francesa, no obstante, halla su fuerza en la oposición al neoclasicismo en nombre del romanticismo.

Pierre-Simon Ballanche (1776-1847) publicó en sus años mozos un ensayo de estética en el que el arte se enraizaba en el sentimiento. Entroncando, por consiguiente, con la tradición del siglo XVIII inaugurada con Dubos.

Madame de Staël (1766-1817) publicó una tesis acerca del valor sociológico del arte que no centraba el problema en la estética. Sin embargo, en *De l'Allemagne* (1813) escribe: «Peut-être ne sommes-nous capables en fait de beaux-arts, ni d'être chrétiens, ni d'être païens; mais si dans un temps quelconque, l'imagination créatrice renaît chez les hommes, ce ne sera sûrement pas en imitant les anciens qu'elle se fera sentir».[1]

Le Globe, una revista fundada en 1824 para defender el romanticismo moderado, expresaba de la siguiente manera su concepción del arte: «L'art doit être libre et libre de la façon la plus illimitée».[2]

La influencia del pensamiento idealista alemán fue

1. «Seguramente, por lo que se refiere a las bellas artes, no somos capaces de ser cristianos ni de ser paganos; pero si alguna vez llega a renacer la imaginación creadora entre los hombres, lo más probable es que no sea imitando a los antiguos» *(N. de T.)*I.

2. «El arte debe ser libre: ilimitadamente libre» *(N. de T.)*.

más directa sobre los críticos y los artistas, a los que llegaba de una forma indirecta, que sobre los filósofos de profesión. Victor Cousin (1792-1862), totalmente abocado al gusto clásico, no supo relacionar su idealismo y la experiencia del arte contemporáneo. Félicité de Lamennais (1782-1854) se interesó aún menos que Cousin por el arte contemporáneo. Mejor mentalidad filosófica tuvo Jouffroy (1796-1842), cuyo *Cours d'esthétique* dado en 1822, fue publicado en 1843, ejerciendo alguna que otra influencia sobre la crítica, especialmente porque en éste, el análisis psicológico se fundía con el idealismo filosófico.

Sea como fuere, en el año 1840 se publicó el primer volumen de la *Estética* de Hegel, traducido al francés, y la necesidad de hallar un sistema de pensamiento que uniera las intuiciones críticas era muy sentida en aquella época, dando lugar a las naturales reacciones de los poetas.

Baudelaire se expresa sobre este punto con las siguientes palabras:

> J'ai essayé plus d'une fois, comme tous mes amis, de m'enfermer dans une système pour y prêcher à mon aise. Mais un système est une espèce de damnation qui nous pousse à une abjuration perpetuélle; il en faut toujours inventer un autre, et cette fatigue est une cruel châtiment. Condamné sans cesse à l'humiliation d'une conversion nouvelle, j'ai pris un grand parti. Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie: je me suis contenté de sentir; je suis revenu chercher un asile dans l'impecable naïveté.[1]

Lo cual no significa que Baudelaire no mantuviese ideas fundamentales derivadas precisamente de los sistemas idealistas. Por ejemplo, él adopta de la señora Crowe un principio que Coleridge le ha mostrado; y Coleridge lo había recogido a su vez de Schelling.

1. Más de una vez he tratado, como todos mis amigos, de encerrarme en un sistema para predicar en él a mis anchas, pero un sistema es una suerte de condenación que incita a una abjuración perpetua; se hace entonces necesario inventar constantemente otro sistema, y esta fatiga se convierte en un castigo cruel. Condenado a la incesante humillación de una nueva conversión, he optado por una gran solución. Para liberarme del horror de estas apostasías filosóficas, me he resignado orgullosamente a la modestia: me contento con sentir; he dado en buscar un refugio en una nueva ingenuidad *(N. de T.)*.

Par imagination je ne veux pas seulement exprimer l'idée commune impliquée dans ce mot dont on fait si grand abus, laquelle est simplement *fantaisie*, mais bien *l'imagination créatrice*, qui est une fonction beaucoup plus élevée, et qui, en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée, et entretient son univers.[1]

Es más, según Baudelaire, la *véritable esthétique* consiste en lo siguiente:

Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative: c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l'âme humaine doivent être subordonnées à l'imagination, qui les met en réquisition toutes à la fois.[2]

Estas ideas, que configuraban, alrededor del año 1848, un patrimonio común para los críticos, eran poco ortodoxas, filosóficamente hablando, pero constituían la base esencial de toda crítica de arte, es decir, la conciencia de la creación artística en tanto que actividad intelectual independiente de cualquier prejuicio de belleza objetiva.

La filosofía social ha contribuido asimismo a mantener despierta dicha conciencia. Las imaginaciones de Fourier, el pensamiento de Saint-Simon y de sus discípulos tuvo un ritmo constante: de la imaginación mística a la actividad práctica, económica y social. No es necesario insistir sobre la gran influencia que éstos tuvieron sobre la vida intelectual de Francia. En sus ideas se mezclaban conceptos idealistas procedentes de Schelling y de Hegel. El último período del pensamiento de Schelling conduce, por un lado, a la religión y, por el otro, a la filosofía positivista. La denominada izquierda

1. Con imaginación no quiero expresar únicamente la idea que, por lo general, queda implicada en esta palabra, tan abusivamente empleada —simple *fantasía*—, sino *imaginación creadora*, que es una función mucho más elevada y que, en la medida en que el hombre está hecho a imagen de Dios, guarda una lejana relación con ese sublime poder por el que el Creador concibe, crea y mantiene su Universo *(N. de T.)*.

2. Todo el universo no es sino un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación atribuirá un lugar y un valor relativos: es una suerte de pasto que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las facultades del alma humana deben subordinarse a la imaginación, potencia que las convoca a un mismo tiempo *(N. de T.)*.

hegeliana desemboca en Karl Marx y en el *Manifiesto Comunista* de 1848, preparado en el ambiente intelectual francés. El interés por el pensamiento desaparece, lo cual lleva directamente a la filosofía de Auguste Comte, sin perder, sin embargo, su inspiración idealista.

Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) escribió una estética, publicada póstumamente bajo el título *Du principe de l'art et de sa destination sociale.* Vano sería buscar en dicha obra rasgo alguno de positivismo. Dice Proudhon:

Réalisme, idéalisme, termes mal expliqués et devenus presque inintelligibles, même aux artistes. J'en étonnerai plus d'un en affirmant que l'art est, comme la nature elle-même, tout à la fois réaliste et idéaliste.

L'artiste est l'homme doué à un degré éminent de la faculté de sentir l'idéal et de communiquer aux autres, par signes, gestes, figures, descriptions, mélodies, son impression.[1]

Afirma que el artista que posee un estilo más original expresa un idealismo más enérgico. Cada individuo debe ser juzgado según las leyes que él mismo se ha creado. Proudhon dice todo esto para justificar al primer protagonista del realismo pictórico: Courbet. Resulta curioso observar que la estética de Proudhon haya sido olvidada por parte de los historiadores de estética, por ejemplo, Mustoxidi, como si se tratara del capricho de un incompetente. Muy al contrario, la estética de Proudhon ha llegado a rectificar a la estética idealista alemana, haciendo convergir los conceptos formulados por ésta sobre la concreta personalidad del artista.

Después de Proudhon, la estética de Taine, que, como ya se ha dicho, ha influido sobre los historiadores del arte, pero no, afortunadamente, sobre los críticos, se ha empeñado, con malogrados intentos, en vigorizar la estética clásica de la belleza abstracta. Sin embargo, la crítica del impresionismo se ha encontrado sin la necesaria base estética mediante la cual comprender los nuevos horizontes de la pintura.

Tampoco podemos decir que la etapa siguiente, la co-

1. Realismo, idealismo, términos mal explicados y que han llegado a ser casi ininteligibles para los propios artistas. Sorprendería a más de uno si les dijera que el arte, como la naturaleza misma, es a la vez realista e idealista.

El artista es un ser dotado en un grado eminente de la facultad de sentir lo ideal y de comunicar su impresión a los demás mediante signos, gestos, descripciones, melodías... *(N. de T.)*.

rrespondiente al simbolismo, haya dado lugar a una estética que tenga una validez en cuanto tal, y no sólo como expresión del gusto de la época.

La estética de Schelling y de Hegel, pese a ser mal conocidas en Francia, han creado, no obstante, las bases ideológicas necesarias para una crítica. Algunas mentes especialmente dotadas, y sobre todo Baudelaire, han realizado una crítica cuyo nivel aún no ha sido superado. Después de éstos, las ideas abstraídas de sensaciones artísticas o las sensaciones no convertidas en ideas, hicieron decaer a la crítica francesa.

La crítica durante el período neoclásico

Lo que hay de vivo en la crítica del período neoclásico es la insatisfacción para con el arte de David y su escuela. Guizot (1787-1874) critica, en 1810, la pintura que imita a la escultura antigua, no tanto por ser antigua, cuanto por ser escultura. No basta con la corrección y pureza de la línea que son propias de la escuela de David, porque para realizar los detalles, ésta pierde de vista el conjunto, que es la corrección del pensamiento. Paralelamente, Henri Beyle, Stendhal (1783-1842), se opone a las pretensiones científicas de la escuela de David, a su «tipología» y a la «composición simbólica», y en 1824 se muestra partidario de Constable, pintor que ejerció una saludable influencia en la pintura romántica francesa.

Todo esto, sin embargo, no son más que temas dispersos. Los dos escritores de arte que mejores intuiciones tuvieron con respecto al porvenir del arte, fueron Quatremère de Quincy y Valenciennes.

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) publicó, en 1823, los *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts.* Concibe, de hecho, «la imitation» de tal modo que ésta se convierte en «creación». Aborrece el ilusionismo, y distingue entre la semejanza de la imagen y la identidad mecánica (la fotografía aún no había sido inventada, y De Quincy ya la presentía). ¿Cuál es la diferencia fundamental existente entre la imagen y su objeto? «L'image n'est autre chose qu'une apparence de l'objet représenté... une apparence de ressemblance».[1] Dicha apariencia del arte posee

1. La imagen no es más que una apariencia del objeto representado... una apariencia de semejanza *(N. de T.).*

dos características: es *ficticia* e *incompleta.* «C'est précisement ce qu'il y a de fictif et d'incomplet dans chaque art, qui le constitue art. C'est de là qu'il tire sa principale vertu et l'effet de son action. C'est de là que vient le pouvoir qu'il a de nous plaire».[1] Llegados a este punto conviene recordar que Platón condenaba el arte porque tan sólo producía apariencias. El neoclásico De Quincy, por el contrario, justifica el arte precisamente por ceñirse a las apariencias. Lo que él está preparando es la justificación, no del neoclasicismo, sino del romanticismo y del realismo, y aún del mismo impresionismo. Pretende que el estilo sea ideal, pues lo ideal abarca mucho más que el concepto de belleza. La belleza es demasiado física. Existe un ideal de lo horrible y de lo inmoral. Y en dicho ideal reside la creatividad del artista, que lo descubre sin haberlo encontrado en ningún lugar. «Dans tout art ce qui est du domaine de l'intelligence, du sentiment et du génie, n'existe réellement nelle part, n'a ni corps, ni lieu, n'est tributaire d'aucun sens: et celui qui le trouve ne saurait indiquer où il en a vu le modèle».[2] En resumen, la relación entre artista y espectador depende sólo del estilo y no del tema tratado. La aplicación que De Quincy hace de tales principios se limita al arte antiguo y al de Renacimiento, a Poussin y al arte neoclásico. No obstante, son útiles para interpretar a Daumier o a Cézanne.

Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819) fue un pintor paisajista, y maestro de los mejores paisajistas neoclásicos e, indirectamente, también de Corot. En 1799-1800 (publicó los *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un elève sur la peinture et particulierment sur le genre de paysage.* Distingue el paisaje realista («qui nous fait voir la nature telle qu'elle est»[3]) del paisaje histórico («qui nous fait voir la nature telle qu'elle pourrait être»[4]). El primero se pinta con el sentimiento del color,

1. Precisamente en lo que de ficticio e incompleto tiene cada arte reside su consistencia artística. De ahí obtiene su principal virtud y el efecto de su acción. De ahí le viene su poder de complacernos *(N. de T.).*

2. En cualquier arte, cuando pertenece al dominio de la inteligencia, del sentimiento y del genio no existe realmente en ninguna parte, no tiene cuerpo ni lugar, no es tributario de ningún sentido; y si alguien le encontrara un sentido no sabría explicar dónde ha visto su modelo. *(N. de T.).*

3. «que nos hace ver la naturaleza tal cual es» *(N. de T.).*

4. «que nos hace ver la naturaleza tal como podría ser» *(N. de T.).*

el segundo con el color del sentimiento. El sentimiento del color le sugiere la sensación de envolver las imágenes dentro de una determinada atmósfera, de sustituir la perspectiva científica por la del sentimiento y de volver transparentes las sombras, azules si la luz es blanca, verduzcas si la luz es amarilla y violetas si es roja. Descubrimientos éstos que más tarde Delacroix recogerá. Valenciennes, por otro lado, distingue entre los pintores figurativos, dedicados a reflexionar sobre lo ideal, y los pintores coloristas, llenos de entusiasmo y ávidos de crear rápido y con ardor. Lo importante es evitar que ambas tendencias se perjudiquen mutuamente. «Lorsque Rubens a voulu mieux dessiner, il a moins bien coloré, quand Raphaël a voulu mieux colorer, ses tableaux ont perdu pour le dessin».[1] Por lo que se refiere a los paisajistas, si éstos quieren mantener la coherencia de su visión, no deben permanecer más de dos horas ante el motivo, puesto que pasado este tiempo, la luz cambia o modifica la visión, de ahí que deban limitarse a pintar en masas los tonos fundamentales. Este modo de pintar al aire libre fue puesto en práctica por Monet y los demás impresionistas, setenta años después de que Valenciennes hubiera intuido las leyes de dicho método. Fue el suyo un rasgo de genialidad crítica, bastante raro en la historia de la crítica.

La crítica romántica

En el *Salon* de 1824, la oposición entre clasicistas y románticos se hizo del todo evidente. Ambos bandos fueron denominados, respectivamente, los alumnos de Homero y los alumnos de Shakespeare. Se tuvo la impresión de que el romanticismo había resultado vencedor. Los clasicistas, sin embargo, pasaron a la ofensiva, aceptaron a Ingres que poco antes habían rechazado por considerarlo primitivista, y obtuvieron para sí el acogimiento de la mayoría de los críticos y de la opinión pública. Por consiguiente, es posible afirmar que, en 1824, se empieza a abrir el abismo que ha mantenido separado al público de la pintura francesa, abismo no superado ni en los años que median entre las dos guerras mundiales.

El representante típico de una crítica opuesta cons-

1. Cuando Rubens ha querido dibujar mejor, ha coloreado menos; cuando Rafael ha querido colorear mejor, sus cuadros han perdido en lo que al dibujo se refiere *(N. de T.)*

tantemente a la pintura romántica, primero, y la realista después, fue Etienne-Jean Delécluze (1781-1863), alumno de David que desde 1819 hasta 1863 escribió sobre sus *Salons*. Contrario a cualquier tipo de expresión en nombre de la forma escultórica clásica, y convencido de que la pintura debía ser el producto de la escultura, siendo ésta, a su vez, originada por la arquitectura, Delécluze no comprendió nada de lo que acaecía alrededor suyo, encerrado como estaba en su propia teoría. No comprendió que el único arte vital de la época en que vivía era la pintura, ni asimismo que la escultura pertenece al género pesado, como más tarde dirá Baudelaire. La función crítica de Delécluze fue, por consiguiente, puramente negativa y si tuvo importancia fue, más que nada, por la exclusión de cualquier tipo de compromiso. En ningún otro país, como en Francia, se dio una lucha sin cuartel tan fuerte entre innovadores y tradicionalistas, en la que los primeros acababan siempre por vencer, después de haber creado las bases de su propia tradición; hoy, no sólo Delacroix se encuentra en el Louvre, sino también Cézanne. No obstante, salvo raras excepciones, mientras los innovadores vivieron, nunca fueron admitidos por los tradicionalistas y no recibieron los honores ni los beneficios que el Estado francés reservó para los tradicionalistas. Los innovadores franceses, por tanto, no fueron embaucados por compromisos, como sucedió en otros países, y permanecieron rigurosamente fieles a su modo individual de ver y de sentir, creando con ello las condiciones morales de su grandeza. Delécluze posee, en parte, la responsabilidad y el mérito de haber creado tal separación.

El problema esencial de la crítica romántica fue el de la pintura de Delacroix. Cuando en 1822 éste expuso su primer cuadro (*Dante y Virgilio*), Adolphe Thiers (1797-1877), influenciado por el pintor Gérard, recibió en seguida la revelación de hallarse ante «un gran pintor», ante una «supériorité naissante qui ranime les espérances un peu découragées par le mérite trop modéré de tout le reste».[1] Thiers admiraba a David y era un convencido adversario de sus imitadores, justificaba la revolución del estilo, del *grand goût* y del dibujo en contra de «les petitesses, les faussetés, les minauderies du siècle dernier»[2], pero veía que ahora «il faut se

1. superioridad naciente que alienta las esperanzas algo desilusionadas por el escaso valor de todos los demás *(N. de T.)*.

2. las pequeñeces, las falsedades y las naderías del siglo anterior *(N. de T.)*.

faire d'autres mots d'ordre, et ne plus vanter exclusivement le grand style, le grand goût».[1] Admiraba el esfuerzo que David ponía en la renovación del colorido siguiendo las directrices marcadas por el color flamenco y el holandés, pero observaba que dicho color no encajaba con su estilo, en nombre del cual no era necesario, descorazonar a quienes trataban de poner «plus de vie, de verité, de naturel sur la toile».[2]

En 1827, Ludovic Vitet (1802-1873) describe el cuadro *Marin Faliero* de Delacroix como la piedra de escándalo en la exposición, sin embargo, admira en éste el color «d'une force et d'une richesse admirables», «vous comptez tous les coups de pinceau, rien n'est fondu, rien n'est dégradé».[3] Vitet comprendía que este carácter de «no terminado» constituía un elemento puesto a conciencia para evitar «la froideur qui accompagne ordinariement un fini précieux».[4] El colorido de Delacroix «il faut l'admirer, mais il est si heurté, si dissonant, que quelquefois il fatigue au lieu de plaire».[5] Con respecto a la composición del cuadro, Vitet le encuentra a faltar unidad (se trata de unidad material), tal es así que admira en él «la page d'histoire», «une grande force d'esprit, une grand flexibilité d'imagination, une connaissance profonde de ce que nous appelons l'art historique»,[6] pero, sin embargo, no constituye ninguna obra de arte. En resumen, Vitet a partir de 1827 planteaba dos problemas fundamentales para la crítica del siglo XIX: el del acabado pictórico opuesto al carácter finito de la forma abstracta, y el de la expresión opuesta a la composición neoclásica.

En 1829, Delacroix ironizaba sobre los críticos que:

courent à la défense des principes avoués par les gens de goût.
D'un côté, les hommes à esprit neuf et hardi, mais capables

1. hay que hacerse con otras consignas, y no alardear exclusivamente del gran estilo, del gran gusto *(N. de T.)*.
2. más vida, más verdad, más naturalidad en la tela *(N. de T.)*.
3. «de una fuerza y de una riqueza admirables», «pueden contarse todas las pinceladas, nada está difuminado, nada está degradado» *(N. de T.)*.
4. la frialdad que ordinariamente trae consigo un acabado precioso *(N. de T.)*.
5. es admirable, pero es tan contrastado, tan disonante, que algunas veces cansa en lugar de complacer *(N. de T.)*.
6. «la página de historia», «un gran vigor espiritual, una gran imaginación, un conocimiento profundo de lo que llamamos arte histórico» *(N. de T.)*.

par là de déranger tout l'édifice des bonnes doctrines étaient rudement tancés et ramenés à l'ordre; de l'autre et à l'aide de ces règles salutaires, le commun des rimeurs et des barbouilleurs, race bornée et à vue courte, mais docile à l'excès et facile à conduire, marchait sans effort dans une ornière toute commode. [1]

Delacroix, por consiguiente, no sólo escribía en defensa de sí mismo, sino también del arte y de la crítica.

Al año siguiente aconteció la revolución de julio, y en el *Salon* de 1831, Delacroix expuso el cuadro la *Liberté*. Fueron muchos los gritos que irrumpieron contra el concepto de fealdad, el materialismo, etc. Un joven, sin embargo, Gustave Planche (1808-1857), aplaudió: Delacroix era «de cette race nouvelle et grave, née d'hier, si grande et si puissante aujourd'hui, chargée d'une mission spéciale et sérieuse, appelée à régénérer la société, à renouveler les institutions», «de cette race qui ne supposait pas que le triomphe de la révolution dût rester sans influence sur les arts de l'imagination» [2]. Es preciso recordar todo el valor espiritual que tuvieron las revoluciones francesas de 1830 y 1848, para comprender el significado del paralelismo establecido por Planche.

En 1831, este joven inició sus *Salons*, que continuaría redactando hasta 1852. Su intuición es buena pese a que los criterios de juicio que adopta no sean muy adecuados: en 1833, comprende el error de Ingres que cree poder fijar en Rafael el punto de partida del arte moderno, sin tener en cuenta al Veronés, ni a Rubens, ni a Rembrandt; en 1831, comprende que las mayores personalidades artísticas son Gros, Géricault y Delacroix; en 1838, observa que Corot va más allá del realismo; y en 1847, lo alaba pasando por encima de todos los prejuicios existentes sobre su ejecución.

1. corren a la defensa de los principios consagrados por las gentes de gusto.
Por una parte, los dotados de espíritu nuevo y atrevido, pero capaces por ello de turbar todo el edificio de buenas doctrinas, eran rudamente reprendidos y llamados al orden; por otra parte, y en apoyo a estas reglas salvadoras, la patulea de poetastros y pintamonas, raza roma y corta de vista, pero dócil en exceso y fácil de conducir, avanzaba sin esfuerzo por un surco perfectamente cómodo *(N. de T.)*.
2. de esta raza nueva y fuerte, nacida ayer, tan grande y poderosa hoy, portadora de una misión especial y seria, llamada a regenerar la sociedad, a renovar las instituciones [...] de la raza que no aceptaba que el triunfo de la revolución pudiera dejar de influir en las artes de la imaginación *(N. de T.)*.

Lenormant y Laviron son dos críticos que, entre los años 1831 y 1834, intentaron superar la lucha entre neoclásicos y románticos. El primero confunde, ciertamente, tal superación con el compromiso, es decir, con el eclecticismo tipo Horace Vernet, mientras que el segundo ataca a Vernet y a todos los eclécticos, incluidos los Carracci. Ambos críticos afirman que el paisaje es el único género que ha progresado, y lo consideran el arte del futuro. El protagonista del nuevo tipo de paisaje es Théodore Rousseau. Lenormant, comentando un cuadro de este pintor, escribe lo siguiente:

> L'horizon est transparent, la fabrique, à travers les arbres, harmonieuse et claire, les terrains des seconds plans admirablement lumineux. M. Rousseau est encore bien loin du but; mais je ne donnerais pas son avenir pour la carrière complète de vingt de nos paysagistes renommés. [1]

En 1836, el *Salon* rechaza a Rousseau, lo cual provoca las protestas de Laviron y de Planche, que alaba la ingenuidad y la grandeza compositiva del maestro.

La obra de Ingres constituyó la oposición al romanticismo de Delacroix y al realismo de los paisajistas tipo Rousseau. Enaltecido por Lenormant, y criticado por otros, como por ejemplo Louis Peisse, el clasicismo de Ingres apareció como lo que era: «un romanticismo congelado». Sin embargo, las dos teorías de Delacroix y de Ingres ilustran bastante bien no sólo la posición de los críticos de su tiempo, sino también la sucesiva oposición al realismo y al arte por el arte.

Eugène Delacroix (1798-1863), ya en 1824 había escrito: «Je pense que c'est l'imagination seul, ou bien, ce qui revient au même, cette délicattesse d'organe, qui fait voir là où les autres ne voient pas» [2]. La tarea del artista consiste en «tirer de son imagination les moyens de rendre la nature et les effets, et les rendre selon son tempérament propre». «Une poignée d'inspiration naïve est préférable à tout». «Les plus beaux ouvrages de l'art sont ceux qui expriment la pure fantaisie de l'artiste».[1] Delacroix alaba «les licences pittoresques»: «l'inachevé de Rembrandt, l'outré de Rubens».[2] Ya admira, como es natural el arte antiguo, sin embargo, lo contrapone al arte neoclásico, a las abstracciones y al virtuosismo; concibe por composición la distribución de las masas cromáticas, con independencia del tema. La subordinación de los aspectos particulares al conjunto debe ser completa. El color, considerado en cuanto tal, con sus efectos y variedades, es lo que más preocupa a Delacroix: «Je sais bien que cette qualité de coloriste est plus fâcheuse que recommandable auprès des écoles modernes qui prennent la recherche seule du dessin pour une qualité et qui lui sacrifient tout le reste».[3] La ironía de este comentario lo reafirma en el análisis del color, que constituye para él el antídoto necesario ya sea contra el idealismo, ya sea contra el neoclasicismo; y es, sobre todo, el elemento esencial para dar rienda suelta a la imaginación. Los aspectos del color son, para Delacroix, infinitos: «Plus je réfléchis sur la couleur, plus je découvre combien cette *demi-teinte réflétée* est le principe qui doit dominer, parce que c'est effectivement ce qui donne le vrai ton, le ton qui constitue la valeur, qui compte dans l'objet et la fait exister».[4] Las sombras azules, la preferencia por la yuxtaposición de las tintas, por la síntesis de las luces derivadas de las tintas, sustituida por la mezcla de las tintas mismas, y el estudio de las diversas maneras de colorear de Tiziano, Veronés, Rubens o Rembrandt: todo ello constituían detalles esenciales para la teoría expuesta por Delacroix.

A la obra compleja, apasionada, sin límite ni medida y llena de sensibilidad de Delacroix, se opone la calma, llena

1. El horizonte es transparente, la fábrica, entre los árboles, armoniosa y clara, los terrenos de los segundos planos admirablemente luminosos. M. Rousseau está aún muy lejos de haber agotado sus posibilidades; pues bien yo no cambiaría su futuro por la carrera completa de veinte de nuestros paisajistas más famosos *(N. de T.)*.

2. pienso que sólo la imaginación o —lo que viene a ser lo mismo— esa delicadeza de sensibilidad, hace posible ver donde los demás no ven *(N. de T.)*.

1. sacar de su imaginación los medios de reconstituir la naturaleza y los efectos, y reconstituirlos según su propio temperamento. «Un puñado de inspiración *naïve* es preferible a todo. Las más hermosas obras de arte son las que expresan la fantasía pura del artista.» *(N. de T.)*.

2. las licencias pictóricas; lo inacabado de Rembrandt, lo exagerado de Rubens *(N. de T.)*.

3. Yo sé que esta cualidad de colorista es más molesta que recomendable entre ciertas escuelas modernas que optan únicamente por la indagación en el dibujo y sacrifican a este ejercicio todo lo demás *(N. de T.)*.

4. Cuanto más reflexiono sobre el color, más me convenzo de que debe dominar ese *color desvaído reflejado* en tanto que principio, porque es lo que verdaderamente da el tono auténtico, el tono que constituye valor, que cuenta en el objeto y le hace existir *(N. de T.)*.

de certidumbre, la precisión dogmática, la aridez y la angostura de la concepción de Ingres (1780-1867).

He aquí algunos de sus aforismos:

La principale et la plus importante partie de la peinture, est de savoir ce que la nature a produit de plus beau et de plus convenable à cet art, pour en faire le choix suivant le goût et la manière de sentir des anciens.

Le dessin est la probité de l'art.

Le dessin comprend tout, excepté la teinte.

Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais: école de dessin, et je suis sûr que je ferais des peintres.

La couleur ajoute des ornements à la peinture; mais elle n'en est que la dame d'atour, puisqu'elle ne fait que rendre plus aimables les véritables perfections de l'art.

Point de couleur trop ardente: c'est anti-historique. Tombez plutôt dans le gris que dans l'ardent.

Les reflets étroits dans l'ombre, les reflets longeant les contours sont indignes de la majesté de l'art.

Le doute même est blâme touchant les merveilles des anciens.

Il n'y a rien d'essentiel à trouver dans l'art après Phidias et après Raphaël, mais il y a toujours à faire, même après eux, pour maintenir le culte du vrai et pour perpétuer la tradition du beau.[1]

La oposición, por consiguiente, entre Ingres y Delacroix no podía ser más resuelta, con lo cual el mantenimiento

1. La baza principal y más importante de la pintura estriba en conocer lo más hermoso y adecuado a este arte que ha producido la naturaleza para seleccionar según el gusto y la forma de sentir de los antiguos.

El dibujo es la honradez del arte.

El dibujo lo supone todo salvo el color.

Si tuviera que poner un rótulo en mi puerta, grabaría: escuela de dibujo, y estoy seguro que haría pintores.

El color añade ornamentación a la pintura; pero no es más que su dama de compañía: se limita a hacer más agradables las verdaderas perfecciones del arte.

Nada de color demasiado vivo: es antihistórico. Abusa antes del gris que del color vivo.

Los reflejos aprisionados en la sombra, los reflejos que prolongan los contornos son indignos de la majestad del arte.

Incluso la duda es una blasfemia cuando afecta a las maravillas de los antiguos.

Nada esencial puede encontrarse después de Fidias y después de Rafael, pero siempre queda algo por hacer, incluso después de ellos, para mantener el culto de lo verdadero y para perpetuar la tradición de lo bello *(N. de T.)*.

de una posición ecléctica entre ambos sistemas no suponía más que la realización de obras frustradas. Hacia mediados de siglo existía ya suficiente distancia temporal como para poder juzgar a Ingres y a Delacroix, e ir por otros caminos.

Baudelaire

Baudelaire, Thoré, Champfleury, Mantz y Fromentin, dedican sus escritos a comentar los *Salons* celebrados desde 1845 hasta 1847. Su nivel es el más alto que la crítica francesa haya nunca alcanzado. Pero, por encima de todos ellos, se alza la figura gigantesca de Charles Baudelaire (1821-1867).

El primer ensayo que éste escribe sobre el *Salon* data de 1845; en el segundo, escrito en 1846, su pensamiento se halla ya definido. Los últimos *Salons* son los de los años 1855 y 1859. Entretanto, en 1857 publica *Les Fleurs du Mal*. Un año después de morir (1867), sus escritos de crítica de arte fueron publicados en dos volúmenes: *Curiosités esthétiques* y *Art romantique*.

Las bases conceptuales de la crítica de Baudelaire ya han sido señaladas al principio de este capítulo. Ahora sólo nos queda recalar en su actitud: «Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons».[1] Lo cual significa que Baudelaire ama y odia, pero quiere que sus pasiones no sean arbitrarias, sino que abracen las más diversas personalidades artísticas. Respeta la *individualidad;* para expresar un temperamento le bastan la ingenuidad y la serenidad. El gusto de su época es romántico. Pero, ¿qué es el auténtico romanticismo? Consiste en una determinada manera de sentir, es preciso buscarlo dentro y no fuera del hombre. «Qui dit romantisme dit art moderne, c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts».[2]

1. Para que sea justa —es decir: para que tenga una razón de ser— la crítica debe ser parcial, apasionada, política; es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, partidaria del punto de vista que abra más horizontes *(N. de T.)*.

2. Decir romanticismo es decir arte moderno; o sea, intimidad, espiritualidad, color, aspiración de infinito, expresados por todos los medios de que disponen las artes *(N. de T.)*.

Baudelaire no estima a los realistas a los que considera positivistas, creadores de un universo sin el hombre. Prefiere a los imaginativos que iluminan las cosas mediante su espíritu y crean una magia sugestiva. Estos últimos son *surnaturalistes*. En cuanto a los tímidos y obedientes, que ponen todo el orgullo que poseen en adherirse a la falsa dignidad, es decir, por lo que se refiere a los académicos, no tiene para con ellos sino desprecio. Considera monstruoso el arte filosófico de tipo hegeliano, pues la pintura sugiere sentimientos y sueños, pero nunca razonamientos. Detesta el gusto ilimitado por la forma, la pasión por la belleza, lo curioso, lo gracioso y lo pintoresco: todo ello son abusos del espíritu.

No quiere, por el contrario, tomar partido en favor de los dibujantes en detrimento de los coloristas, o viceversa, pues le parece mezquino. El gusto por la línea y el gusto por el color se mezclan de una forma misteriosa en aras a obtener su fusión, que no es sino el cuadro. La delicadeza de la línea excluye el toque, y hay excelentes toques de los que el artista no puede prescindir. El color no excluye el gran dibujo de masas, sí que excluye, sin embargo, los detalles demasiado preciosos, y requiere los efectos de atmósfera, luz y movimiento, de los que el dibujante exclusivo se aparta para seguir con fidelidad sus propios principios. Mediante tales ideas, Baudelaire pretende hacer justicia a los más interesantes artistas de su tiempo, revelando las características esenciales de éstos.

Una valoración de Ingres:

Je croirais volontiers que son idéal est une espèce d'idéal fait moitié de santé, moitié de calme, presque d'indifférence, quelque chose d'analogue à l'idéal antique, auquel il a ajouté les curiosités et les minuties de l'art moderne. C'est cet accouplement qui donne souvent à ses oeuvres leur charme bizarre. Epris ainsi d'un idéal qui mêle dans un adultère agaçant la solidité calme de Raphaël avec les recherches de la petite-maîtresse, M. Ingres devait surtout réussir dans les portraits; et c'est en effet dans ce genre qu'il a trouvé ses plus grands, ses plus légitimes succès.

Le dessin de M. Ingres est le dessin d'un homme à système. Il croit que la nature doit être corrigée, amendée; que la tricherie heureuse, agréable, faite en vue du plaisir des yeux, est non seulement un droit, mais un devoir. On avait dit jusqu'ici que la nature devait être interprétée, traduite dans son ensemble et avec toute sa logique; mais dans les oeuvres du maître en question il y a souvent dol, ruse, violence, quelquefois tricherie et croc-en-jambe.

D'après tout ce qui précède, on comprendra facilement que M. Ingres peut être considéré comme un homme doué de hautes qualités, un amateur éloquent de la beauté, mais dénué de ce tempérament énergique qui fait la fatalité du génie. [1]

Delacroix posee

une qualité *sui generis*, indéfinissable et définissant la partie mélancolique et ardente du siècle, quelque chose de tout-à fait nouveau, qui a fait de lui un artiste unique, sans générateur, sans précédent, probablement sans successeur, un anneau si précieux qu'il n'en est point de rechange, et qu'en le supprimant, si une pareille chose était possible, on supprimerait un monde d'idées et de sensations, on ferait une lacune trop grande dans la chaîne historique.

Cette peinture, comme les sorciers et les magnétisateurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale.

Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n'est qu'il est des vérités élémentaires complètement méconnues; qu'un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enfermant une figure comme un camisole de force; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité; que la simplification dans le dessin est une monstruosité, comme la tragédie

1. Me gustaría creer que su ideal es una suerte de ideal hecho mitad de salud, mitad de calma, casi de indiferencia, algo parecido al ideal clásico, al que ha añadido las curiosidades y las minucias del arte moderno. Es este ayuntamiento lo que a menudo da a sus obras un cierto encanto extraño. Apasionado por un ideal que mezcla en un inquietante adulterio la sosegada solidez de Rafael con las afectaciones de la petimetra, el Sr. Ingres tenía que triunfar en el retrato, y ciertamente es en este género en el que ha tenido sus más grandes y legítimos éxitos.

El dibujo del Sr. Ingres es el dibujo de un hombre sistemático. Cree que la naturaleza debe ser corregida, enmendada; que la trampa feliz, agradable, hecha para recrear la vista, no sólo es un derecho sino un deber. Hasta hoy se había dicho que la naturaleza debía ser interpretada, traducida en su conjunto y con toda su lógica; pero en las obras del maestro en cuestión hay frecuentemente engaño, artimaña, forzamiento, algunas veces trampa y zancadilla.

Tras todo lo dicho, se comprenderá fácilmente que el Sr. Ingres puede ser considerado como un hombre dotado de altas cualidades, un elocuente amante de la belleza, pero privado de ese temperamento enérgico que constituye la fatalidad del genio *(N. de T.)*.

dans le monde dramatique, que la nature nous présente une série infinie de lignes courbes, fuyantes, brisées, suivant une loi de génération impeccable, où le parallélisme est toujours indécis et sinueux, où les concavités et les convexités se correspondent et se poursuivent. [1]

M. Courbet es

un puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté; et les résultats qu'il a obtenus, résultats qui ont déjà pour quelques esprits plus de charme que ceux du gran maître de la tradition raphaélesque (Ingres), à cause sans doute de leur solidité positive et de leur amoureux cynisme, ont, comme ces derniers, ceci de singulier qu'ils manifestent un esprit de sectaire, un massacreur de facultés. [2]

1. una cualidad *sui generis*, indefinible y definidora del estilo melancólico y ardiente del siglo, algo absolutamente nuevo, que ha hecho de él un artista único, sin generador, sin precedente, sin sucesor probablemente, un anillo tan precioso que no puede tener recambio, y que en el caso hipotético de que se le suprimiera, se suprimiría un mundo de ideas y de sensaciones, y se abriría una laguna demasiado grande en la cadena histórica.

Esta pintura, como las brujas y los magnetizadores, proyecta su pensamiento a distancia. Este fenómeno singular se manifiesta en el poder del colorista, en el acuerdo perfecto de los tonos y en la armonía (preestablecida en la mente del pintor) entre el color y el asunto. Parece que este color —y perdónenseme estos subterfugios del lenguaje imprescindibles para expresar ideas demasiado sutiles— pesa por sí mismo, con independencia de los objetos que viste. Esos admirables acordes de su color a menudo hacen soñar armonía y melodía, y la impresión que dejan sus cuadros es casi musical.

Qué cabe decir ante el dibujo de Delacroix, tan absurda y torpemente criticado, sino que se trata de verdades elementales absolutamente desconocidas; que un buen dibujo no es una línea dura, cruel, despótica, inmóvil que cierra una figura como en una camisa de fuerza; que el dibujo debe ser como la naturaleza viva y pululante; que la simplificación en el dibujo es una monstruosidad, como la tragedia en el mundo dramático; que la naturaleza nos ofrece un infinito número de líneas curvas, fugaces, quebradas, según una ley de generación impecable, en la que el paralelismo es siempre indeciso y sinuoso, en la que las concavidades y convexidades se corresponden y se persiguen *(N. de T.)*.

2. un operario potente, una voluntad salvaje y paciente; y los resultados que ha obtenido —resultados que para algunas sensibilidades tienen ya más encanto que los del gran maestro de la tradición rafaelesca (Ingres)— se destacan singularmente —en virtud, sin duda, de su positiva solidez y de su amoroso cinismo, como los de Ingres— por manifestar un espíritu sectario, un escabechador de facultades *(N. de T.)*.

Daumier se distingue por su *certitude*. «Son dessin est abondant, facile, c'est une improvisation suivie; et pourtant ce n'est jamais du chic».[1] Está coloreado, aunque sólo sea en blanco y negro. Su coherencia es absoluta.

C'est la logique du savant transportée dans un art léger, fugace, qui a contre lui la mobilité même de la vie.

Quant au moral, Daumier... va droit au but. L'idée se dégage d'emblée. On regarde; on a compris... Sa caricature est formidable d'ampleur, mais sans rancune et sans fiel. Il y a dans toute son oeuvre un fond d'honnêteté et de bonhomie.[2]

En lo referente a Corot, Baudelaire protesta contra los prejuicios de su no acabado. «Il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini* —en général ce qui est fait n'est pas fini, et une chose très finie peut n'être pas faite du tout».[3]

Igualmente importante son las repulsas que lanza contra Horace Vernet, el ecléctico, «l'antithèse absolue de l'artiste» [la antítesis absoluta del artista], Ary Scheffer que busca la poesía, la cual «doit venir à l'insu de l'artiste» [debe llegar sin que el artista sepa cómo], y los primitivistas tipo Overbeck que estudian las bellezas del pasado «pour mieux enseigner la religion» [para mejor enseñar la religión].

Si existe algún límite en la crítica de Baudelaire, éste reside en el hecho de no haber tenido en cuenta el nuevo arte de su amigo Manet.

La feliz coincidencia de ideas iluminadoras y de una exquisita sensibilidad de poeta, la pasión que poseía para con el arte de su tiempo y la necesidad de pasar continuamente de las impresiones a los conceptos sitúan a Baudelaire en un lugar aparte dentro de la historia de la crítica.

1. Su dibujo es generoso, fácil; una improvisación corrida, continua; y sin embargo nunca llega a ser elegante *(N. de T.)*.

2. Es la lógica del sabio traspasada a un arte ligero, fugaz, que tiene en su contra la movilidad misma de la vida.

En cuanto a la moral, Daumier... es claro y directo. La idea se desprende por sí misma. Basta mirar para comprender... Su caricatura tiene una amplitud formidable, pero carece de rencor y de amargura. Hay en toda su obra un fondo honesto y bonachón *(N. de T.)*.

3. Hay una gran diferencia entre un fragmento *hecho* y un fragmento *acabado* —en general lo que está hecho no está acabado, y una cosa acabada puede muy bien no estar hecha del todo *(N. de T.)*.

La crítica realista

El decano de los críticos realistas es Théophile Thoré (1807-1868). Sus primeros ensayos datan de 1832, sin embargo, él mismo ha dicho que los más importantes son sus *Salons* de 1844 a 1848. Exiliado en 1849, adopta el seudónimo de Bürger, y se dedica al arte antiguo, especialmente holandés e inglés, y por vez primera comprende la grandeza de Vermeer van Delft y de Franz Hals. Vuelto a París en 1860, escribe en 1868 su último *Salon*. Su amistad con Théodore Rousseau le orientó en el mundo de la pintura y le llevó a considerar el arte como una manifestación del amor por la naturaleza: «L'art résulte de l'impresion produite sur l'homme par la nature, du reflet du monde extérieur dans le microcosme, dans se petit monde que nous portons au-dedans de nous». «L'effet dans la nature, c'est comme la physionomie d'une passion».[1] A diferencia de la ciencia que aísla, el arte «exprime l'être dans ses harmonies ambiantes. Le moindre coin de campagne a une percée sur le ciel et tient à l'infini».[2]/Por esta razón los paisajistas que determinan la forma exacta de los detalles no tienen en cuenta la atmósfera. Thoré censura a Rousseau su aislamiento, y su «concentration un peu impie. La politique est la soeur de ta poésie bien-aimée. Quand la politique est fausse, la poesie souffre et ne peut étendre ses ailes».[3]

Aconseja el retorno a la naturaleza. «C'est toujours par le retour à la vérité naturelle que se sont régénérés les arts à toutes les époques».[4] Protesta por otro lado, contra la

> division absurde du réalisme et de l'idéalisme. Mais l'idéal consiste dans la manière de peindre, et non pas dans le sujet.
>
> Il nous semble qu'un naturalisme mêlé d'humanité pourrait désormais remplacer les antiquailles et les mythologiades. Bah! si l'on faisait ce qu'on voit, amoureusement et honnêtement?

1. «El arte es el resultado de la impresión que la naturaleza produce en el hombre, resultado del reflejo del mundo exterior en el microcosmos, en ese pequeño mundo que llevamos dentro de nosotros.» «El efecto, en la naturaleza, es como la fisonomía de una pasión.» *(N. de T.)*.
2. expresa el ser en sus armonías ambientales. El más insignificante rincón rural horada el cielo y tiende al infinito *(N. de T.)*.
3. su concentración un poco impía. La política es hermana de tu querida poesía. Cuando la política es falsa, la poesía sufre y no puede extender sus alas *(N. de T.)*.
4. Las artes de todas las épocas se han regenerado siempre por la vuelta a la verdad natural *(N. de T.)*.

> Le sujet est absolument indifférent dans les arts. Les arabesques fantastiques de la Renaissance ont survécu à des milliers de nobles statues. Un pot de Chardin vaut tous les Romains de l'école impériale. Ostade est aussi roi dans ses chaumières que Raphaël sur son Parnasse.[1]

Los realistas «affectent en général de négliger le choix du sujet et l'attrait qui résulte de l'élégance dans l'arrangement de l'esprit dans les tournures et les expressions».[2] Aunque «en y regardant de près, on s'aperçoit qu'ils ont une propension décidée vers les classes que les écoles académiques ont presque toujours répudiées».[3] Asimismo con respecto al problema del acabado, observa justamente: un cuadro se halla más acabado cuanto más expresivo es.

Admira a Rousseau, y lo considera el más importante paisajista de su época, si bien se da cuenta de que es mejor su primer estilo consistente en esbozos que no el que adoptara más tarde caracterizado por lo acabado de las obras. Admira a Corot, comprende que bajo la apariencia del esbozo confuso hay un mundo espiritual y que la ingenuidad de su dibujo alcanza incluso la elegancia, y le aconseja bondadosamente que en sus paisajes deje de lado las divinidades griegas, y que pinte, sobre todo a los campesinos bretones. Le gusta Delacroix, pero ya no lo considera como problema central de su crítica. Los paisajistas, por un lado, y Courbet, por el otro, le permiten comprender el carácter dramático del gusto que se desarrolla durante el segundo imperio y que estalla en 1863 con el «Salon des refusés». Thoré ve que el arte oficial se ha convertido en mercancía, e ironiza contra los

1. la absurda división entre realismo e idealismo. El ideal se intuye siempre en la manera de pintar y no en el asunto.

   Creemos que un naturalismo impregnado de humanidad podría sustituir las antiguallas y las mitologías. ¿Por qué no hacer lo que se ve amorosa y honradamente?

   En arte el asunto es absolutamente indiferente. Los arabescos fantásticos del Renacimiento han sobrevivido a miles de nobles estatuas. Un jarro de Chardin vale por todos los romanos de la Escuela imperial. Ostade es tan rey en sus cabañas como Rafael en su Parnaso *(N. de T.)*.
2. afectan por lo general no prestar mayor atención a la elección del asunto y al encanto que resulta de la elegancia en el acordamiento del espíritu en las posturas y las expresiones *(N. de T.)*.
3. si uno se fija un poco, puede constatar que tienen una decidida propensión a las doctrinas que las escuelas académicas han rechazado casi siempre *(N. de T.)*.

convencionalismos de salón y los «prix de Rome». Afirma, por el contrario, la unidad de tendencia de los «refusés», y la basa en el hecho de retomar el arte en su origen. En las obras de éstos se observa una falta de diseño, concebido como contorno, un no acabado, que significa falta de detalle, pero es total el efecto debido a una unicidad espiritual que conmueve. La oposición entre el público y los artistas no reside, como se dice, en los temas tratados, sino en que el público quiere ver en la pintura el objeto en sí, mientras que el verdadero artista le ofrece su propia manera de ver y de sentir. A pesar de las reservas, Thoré resulta estimulante para Courbet y para Manet, por aquel entonces principiante.

La campaña realista empieza en la revolución de 1848 con la obra de Gustave Courbet (1819-1877). Este pretende pintar «lo vulgar y lo moderno», y firma «Courbet sans idéal et sans religion» [Courbet sin ideal y sin religión]. Alrededor de Courbet se agrupan Champfleury, Duranty, Max Buchon, Baudelaire, Proudhon, Castagnary, Silvestre, Decamps, Daumier y Corot. El «credo» de Courbet es conocido:

> La peinture est un art essentiellement *concret* et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et *existantes*. Un objet abstrait, non visible, n'est pas du domaine de la peinture. L'imagination dans l'art consiste à savoir trouver l'expresion la plus complète d'une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même. Le beau est dans la nature, et se rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses. Dès qu'on l'y trouve, il appartient à l'art, ou plutôt à l'artiste qui sait l'y voir. Le beau, comme la vérité est une chose relative au temps où l'on vit et à l'individu apte à le concevoir. L'expression du beau est en raison directe de la puissance de perception acquise par l'artiste. Il ne peut pas y avoir d'écoles, il n'y a que des peintres. [1]

1. La pintura es un arte esencialmente concreto: sólo puede consistir en la representación de cosas reales y existentes. Un objeto abstracto, invisible, escapa al dominio de la pintura. La imaginación artística estriba en dar con la expresión más completa de una cosa existente, jamás en suponer o crear esa misma cosa. Lo bello está en la naturaleza y se encuentra en la realidad bajo las formas más diversas. Desde el momento en que se lo encuentra pertenece al arte, o mejor, al artista que ha sabido encontrarlo. Lo bello, como la verdad, es algo relativo: depende del tiempo en que se vive y del individuo capaz de concebirlo. La expresión de lo bello está en relación directa con el poder de preparación que haya adquirido el artista. No hay escuelas, no puede haberlas, sólo hay pintores (*N. de T.*).

En tanto que estética, esto no poseía ningún valor; como polémica, sin embargo, constituía el antídoto para curarse del academicismo neoclásico, de la «rêverie» romántica y del oportunismo vulgar de los eclécticos. El éxito de la pasión naturalista de Courbet encontró los ánimos preparados por los paisajistas tipo Rousseau, y por el ardor democrático aguzado entre los intelectuales por la oposición al Segundo Imperio y, por consiguiente, tuvo una formidable acogida incluso en países alejados de Francia.

Champfleury (1821-1889) ha sido considerado el Courbet de las letras. Baudelaire escribe en 1848 sobre éste, diciendo que «osa, pour ses débuts, se contenter de la nature et avoir en elle une confiance absolue».[1] En 1857, Champfleury publica su teoría bajo el título *Le Réalisme*. Sin embargo, ya en el año 1846 había escrito un *Salon* en favor de los paisajistas y de Delacroix y en contra de los eclécticos, los sentimentales y los neopaganos. Dos años más tarde su pensamiento se encuentra ya orientado «hacia los tres maestros de la escuela francesa actual: Delacroix, Ingres y Corot», a los que él añade un cuarto que por aquel tiempo empezaba a debutar: Daumier. El mayor éxito de Champfleury con respecto al arte figurativo reside en su historia de la caricatura moderna, escrita en 1864, que constituye una verdadera monografía de Daumier. Champfleury supo comprender el valor artístico de la caricatura:

> C'est le propre des hommes de génie que de nous intéresser à des transparences d'ombres, des traits spirituels de pointe, un tour particulier du crayon, un jeu de lumière imprévu, un fantastique graphique qui font que grandeur, force, style, tournure, mouvement, comique et caricature vivent de leur propre fonds et n'appartiennent à aucun pays ni à aucune civilisation. [2]
>
> Daumier
>
> a résumé en lui les forces comiques des nombreux caricaturistes qui l'avaient précédé, et il a apporté dans l'exercice de son art un senti-

1. osó, en sus comienzos, contentarse con la naturaleza y tener en ella una confianza absoluta (*N. de T.*).

2. Lo que caracteriza a los hombres de talento es que nos interesan su transparentar de sombras, trazos geniales insinuados, una especial utilización del lápiz, un imprevisto efecto de luz, un grafismo fantástico, etc., que hacen que la grandeza, la fuerza, el estilo, la disposición de los personajes, el movimiento cómico y la caricatura vivan por sí mismos y no pertenezcan a ningún país ni a ninguna civilización (*N. de T.*).

ment de la couleur qui fait de chacun de ses croquis une oeuvre puissante. Une planche de Daumier peut être mise en regard des plus hardies conceptions de l'art moderne. Pour la flamme, Delacroix seul pouvait lutter avec le caricaturiste.[1]

Es suficiente con esto para comprender la delicadeza del juicio de Champfleury y la razón por la que éste ha tenido siempre alguna que otra reserva con respecto a Courbet.

El crítico oficial del realismo fue Jules-Antoine Castagnary (1831-1888). Sus *Salons*, escritos entre los años 1857-1879, contienen desde batallas en favor de Millet y Courbet, hasta sutiles ideas sobre Corot y Daubigny. Se interesaba, más que nada, por las tesis generales, es decir, por precisar «les tendances véritables de l'art à notre époque» [las verdaderas tendencias del arte de nuestro tiempo], y situaba en segundo plano la personalidad de los artistas. Asociaba al naturalismo *l'indigénat*, esto es, la teoría del arte ligada al lugar, al clima y a la raza, y potenciaba la representación artística del campesino concebido como mediación entre el hombre y la naturaleza.

Ernest Chesneau (1833-1890), hombre culto y literato, amigo de Ruskin, es un modernista moderado. En *Les Chefs d'école* (1861) pasa revista a los mejores pintores franceses desde David hasta Delacroix; en *L'Art et les artistes modernes* (1864) defiende el realismo, en tanto que vuelta a las primitivas tendencias del arte francés después de que no fueran llevadas a cabo las tantas esperanzas suscitadas por el arte romántico.

Théophile Silvestre (1823-1876) es un mal carácter y un escritor de clase. Con un complejo de inferioridad por no haber recibido compensación alguna de su vileza para con Napoleón III, se venga con los artistas que examina y en quienes ve con aguda perspicacia más los puntos débiles que los méritos. Las páginas que escribió sobre Ingres y Courbet son corrosivas, sin embargo contribuyen al conocimiento, sobre todo psicológico, de los citados artistas. Ante Delacroix se inclina.

1. ha sintetizado en sí todo el poder cómico de los numerosos caricaturistas que le han precedido; ha aportado en su arte un sentido del color que hace de cada uno de sus croquis una obra poderosa. Cualquier grabado de Daumier puede contemplarse desde las más atrevidas concepciones del arte moderno. Por su ardor, sólo Delacroix podría competir con el caricaturista *(N. de T.)*.

El arte por el arte y la crítica de la pintura del pasado

Del mismo modo que al primer romanticismo del joven Delacroix se contrapuso una reacción que se personalizó en la figura de Ingres, así al segundo romanticismo, representado por el realismo social de Courbet y el trascendental de Daumier, se contrapuso una reacción tanto más débil artísticamente, cuanto más fuerte desde un punto de vista social. Ingres fue el triunfador de la exposición universal realizada en 1855. Sin embargo, ninguno de los pintores que coronaron a Ingres gozaba, en el mundo oficial, de valoración artística alguna. Ahí se empezó a acabar el abismo entre los pintores ligados a las tradiciones, protegidos por el Estado, alabados por el público y despreciados por quien tuviera sentido artístico, y los otros, pintores auténticos, denominados vanguardistas, ignorados por el Estado, despreciados por el público, defendidos por una reducida minoría, sacudidos por todo tipo de sufrimientos materiales y morales, y cuyo reconocimiento y éxito no conocerían hasta después de 1890.

Théophile Gautier (1811-1872) es el representante más célebre de la reacción al realismo, el pregonero de «l'art pour l'art», lo cual «veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité directe».[1] En los dos volúmenes acerca de *Les Beaux-Arts en Europe*, escritos a propósito de la exposición de 1855, queda claro su concepto de belleza. Esta concepción de lo bello es lo bello de Ingres: «Il est impossible de ne pas l'asseoir au sommet de l'art, sur ce trône d'or à marchepied d'ivoire où siègent couronnés de lauriers les gloires accomplies et mûres pour l'immortalité».[2] Como es obvio, alaba también a Delacroix, aunque, a su vez, admira a Gérome y a Horace Vernet. En resumen, la orientación crítica que con tanto trabajo se había logrado diez años antes, era destruida. Entre la auténtica vida espiritual francesa y los juicios de Gautier no existe ya relación alguna.

1. no quiere decir la forma por la forma, sino la forma por lo bello, hecha abstracción de toda idea extraña, de toda solicitación en beneficio de cualquier doctrina, de toda utilidad inmediata *(N. de T.)*.

2. Imposible no sentarle en la cima del arte, en el trono de oro con cascabel donde se sientan coronadas de laurel las glorias sin mácula que han ganado la inmortalidad *(N. de T.)*.

Sainte-Beuve escribía en 1863 que el progreso de la crítica de arte era continuo, y que el punto culminante había sido logrado por Charles Blanc y Théophile Gautier. Como etapas de dicho progreso cita distintos nombres, pero no a Baudelaire ni a Thoré. Prefiere admirar la ciencia de Gautier, su universalidad y, sobre todo, su arte al describir. «Le système de Gautier, en décrivant, est un système de transposition, une réduction exacte, équivalente, plutôt qu'une traduction. De même qu'on reduit une symphonie au piano, il réduit un tableau à l'article».[1] No es preciso insistir acerca del peligro que supone dicho virtuosismo literario; éste exime de la crítica, se complace a sí mismo hasta elogiarlo todo, y tanto más débiles son los juicios que emite, cuanto mayor es la fuerza del virtuosismo que induce a distraerse de la cuestión crítica planteada y del hecho de asumir responsabilidades relativas. Con razón Delacroix escribe de Gautier diciendo: «Il prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant, mais il n'a pas fait un acte de véritable critique».[2]

Un crítico no exento de inteligencia y que inició sus *Salons* en 1845, fue Paul Mantz (1821-1895). A diferencia de Baudelaire, Thoré, Champfleury, Mantz desembarcó —como él mismo escribe— del «pays des rêves» [país de los sueños] con un dogma: «hors des lois de l'art, point de salut» [fuera de las leyes del arte no hay salvación posible]. ¿Y cuáles son estas leyes? «Proportion, groupe, harmonie» [proporción, grupo y armonía]. En 1847, había ya tomado una clara opción: apreciaba a Corot, a Rousseau y a Delacroix, pero no a Ingres (que constituye un esfuerzo más que un resultado), ni a Couture, ni a Vernet. Después de esta fecha y hasta 1891, escribió varios *Salons*, y se dedicó al arte antiguo, incluso con aciertos, por ejemplo de Miguel Angel y Watteau. Sin embargo, a quien abre su *Salon* escrito en 1889 le entran ganas de sublevarse. A pesar del ingenio y del continuo estudio, pasados cuarenta y cuatro años del primer *Salon*, en lugar de llevar a cabo una valoración, lo que hace es embellecer

1. El sistema con que Gautier describe es un sistema de transposición; más que una traducción, una reducción exacta, equivalente. Como se reduce una sinfonía al piano, así reduce Gautier un cuadro a la escritura del artículo *(N. de T.)*.

2. Selecciona un cuadro, lo describe a su manera, construye también él un cuadro que es encantador, pero no realiza un acto de verdadera crítica *(N. de T.)*.

mediante alabanzas convencionales las obras de Roll, Zorn y Lhermitte. El prejuicio de las leyes del arte no tan sólo ha convertido a Mantz en una víctima, sino que asimismo ha provocado la catástrofe de la crítica y de la pintura oficial francesa, que aún prosigue.

Los Goncourt (Edmond [1822-1896] y Jules [1830-1870]) son célebres como escritores por su realismo que se anticipa, en cierta manera, al simbolismo. Fueron tan amantes del arte, que incluso sabían pintar, es decir, estaban en las mejores condiciones para comprender el arte de su tiempo y, sin embargo, no lo entendieron. La razón de este hecho la hallamos en su famosa «écriture artiste» [escritura artística] separada de los temas de un realismo extremo. Perdieron la naturaleza del gusto en su esfuerzo por alcanzar una forma exquisita. Las opiniones que versan sobre el arte caen todas en el mismo error. Gavarni, que también tenía una línea artística, era el pintor que más les gustaba, más que Daumier, a pesar de la potencia creadora de este último. Preferían Decamps a Delacroix, y Gustave Moreau a Manet. No comprendieron a Courbet, ni Edmond de Goncourt comprendió el impresionismo.

A pesar de todo, los Goncourt han hecho algunas aportaciones a la crítica de arte: lanzaron la moda del arte francés del siglo XVIII y de las estampas japonesas. Estas últimas ejercieron una gran influencia sobre los artistas del impresionismo, de un modo no siempre favorable. El arte francés del siglo XVIII obtuvo el puesto que le correspondía en el seno de la historia del arte. Los Goncourt rectificaron el error histórico del romanticismo, y, después de ellos, nadie dudó del absoluto valor de Watteau, Chardin o Fragonard.

Puesto aparte merece ser concedido a la figura de Fromentin (1812-1876). Habilísimo pintor, escritor excelente y aspirante a la cultura histórica y a la reflexión, pretendió incluso escribir una historia de la crítica para plasmar y precisar sus ideas. En su *Salon* de 1845 escribe: «La nature soit pour vous comme une occasion de sentir, de rêver, de réfléchir et d'inventer. Etudiez les procédés dans les maîtres, le vrai dans la nature, mais ne cherchez qu'en vous-même l'image innée du beau et de l'inspiration».[1] En 1883, le parece evi-

1. Sea para vosotros la naturaleza como una ocasión para sentir, soñar, reflexionar e inventar. Estudiad los procedimientos en los maestros, lo verdadero en la naturaleza, pero no busquéis fuera de vosotros mismos la imagen innata de lo bello y de la inspiración *(N. de T.)*.

dente el carácter subjetivo de la visión del artista y se pregunta si existe otra realidad que no sea la manera de ver. En tales ideas fundamenta su obra *Maîtres d'autrefois*, escrita en 1876. La importancia de este libro reside precisamente en el estudio que en él se realiza de los pintores flamencos y holandeses del siglo XVII, estudio que posee la característica de ser la primera vez, en el transcurso del siglo XIX, en que dichos artistas son examinados desde una perspectiva pictórica bien definida, es decir, sobre la base de la experiencia de Delacroix, de otros pintores franceses románticos o eclécticos y, por último, del mismo Fromentin. Por consiguiente, éste no sólo se limitó a analizar algunas célebres personalidades artísticas, Rubens y Rembrandt sobre todo, sino que además las juzgó a partir de un determinado concepto pictórico. Es decir, aportó la experiencia del arte de su época al estudio del arte del pasado. Y su pensamiento va continuamente del pasado al presente, se sirve del presente para entender el pasado y utiliza a éste para delimitar aquél. La misma elección del tema histórico demuestra claramente el fin al cual tiende; los románticos se inspiraron, para llevar a cabo su reforma pictórica, en los pintores flamencos y holandeses, Delacroix en Rubens, Rousseau en Ruysdael y Hobbema, etc. Winckelmann había hecho perder la costumbre de observar el pasado con los ojos del presente. Thoré primero, y Fromentin después, con una mayor penetración, corrigieron el error de Winckelmann. Y el pasado obtuvo una mayor clarificación que la llevada a cabo por los filólogos y los conocedores. Algunas de las páginas de Fromentin sobre Rubens o Rembrandt no han sido aún superadas.

El límite de la crítica de Fromentin se encuentra en la estrechez de su concepción. Había aprendido a pintar siguiendo las directrices de Delacroix y Decamps, pero no había logrado convertirse en un artista de la pintura, y tenía conciencia de ello. Su crítica es la de un desilusionado, pues no posee la fe estética de un Baudelaire o un Thoré. No se da cuenta de que la forma figurativa de la tradición iniciada por Ingres y la forma cromática de la tradición encabezada por Delacroix son inconciliables. Fromentin cree que es posible ser, al mismo tiempo, un buen dibujante (abstracto) y un buen colorista, reduciendo con ello el problema del estilo y de la tradición del gusto a una cuestión de técnica, según la costumbre de los eclécticos. En base a esta concepción, admira en los pintores holandeses la capacidad de «representar las cosas tal cual son», contradiciendo con esto el subjetivismo

de la visión del que, por otro lado, poseía conciencia. Por esta misma razón, se infiltra en su crítica el prejuicio académico en contra de las nuevas tendencias del arte que se desarrollaban ante sus ojos. Admite que el ojo de los impresionistas «a des aperçus très justes, et des sensations particulièrement délicates» [1], pero no soporta que dejen de lado el dibujo y la composición tradicionales. Frente a un tipo de arte que representaba, precisamente, la concepción que él tenía del arte, lo rechaza por desconfianza.

Sea como fuere, dentro de los límites del arte del siglo XVII, Fromentin ha llegado a identificar la historia del arte con la crítica de arte, a observar en las pinturas los caracteres verdaderamente artísticos, a explicar, como nadie ha sabido hacerlo mejor, el valor del color, es decir, su arquitectura, su organismo y la relación existente entre colores y luces y, por último, a rechazar toda posible jerarquía de motivos en la obra de arte. De ahí que su aportación a la crítica de arte sea una de las más valiosas del siglo XIX.

La crítica del impresionismo

En la década de los años setenta, el escándalo artístico tuvo como centro la obra de Manet, y el escándalo crítico la defensa de éste realizada por Emile Zola (1840-1902). El realismo tipo Courbet había logrado imponerse, e incluso se había acomodado un poco al gusto del público, tan deseoso de sosiego, cuando Manet irrumpió con algo nuevo, nada peligroso desde un punto de vista social, pero sí en lo que respecta a la forma. En efecto, el realismo de Courbet había respetado el concepto tradicional de forma, concepto que Manet pretende destruir: basta de que todo sea redondo, basta de paisajes con gradaciones de claroscuro, lo que hacen falta son contrastes, rupturas y toques imprevistos. Algo nunca visto, y que enfureció, más que al público, a los artistas tradicionales que sentían que se atentaba contra sus más indiscutibles principios.

Zola, en el *Salon* de 1866, concreta la posición que mantiene con respecto al realismo: «Le mot *réaliste* ne signifie rien pour moi, qui déclare subordonner le réel au tem-

1. tiene percepciones muy ajustadas y sensaciones especialmente delicadas *(N. de T.)*.

pérament. Faites vrai, j'applaudis; mais surtout faites individuel et vivant, et j'applaudis plus fort».[1] Además,

> Courbet, paraît-il, a passé à l'ennemi. On serait allé chez lui en ambassade, et on lui aurait offert des titres et des honneurs s'il voulait bien renier ses disciples.
> La foule voit dans une toile un sujet qui l'a saisi à la gorge ou au coeur, et elle ne demande pas autre chose à l'artiste, qu'une larme ou un sourire. Pour moi une oeuvre d'art est, au contraire, une personnalité, une individualité. Ce que je demande à l'artiste, ce n'est pas de me donner de tendres visions ou des cauchemars effroyables; c'est de se livrer lui-même, coeur et chair, c'est d'affirmer hautement un esprit puissant et particulier; une nature qui saisisse largement la nature en sa main et la plante tout debout devant nous, telle qu'il la voit. [2]

No, esto no era una estética, sino «les pièces d'un procès» [las piezas de autos de un proceso] contra las normas sociales del arte y contra el mismo realismo en nombre de un más intenso subjetivismo en el arte.

> Le talent de M. Manet est fait de simplicité et de justesse. Sans doute, devant la nature incroyable de certains de ses confrères il se sera décidé à interroger la réalité, seul à seul: il aura refusé toute la science acquise, toute l'expérience ancienne, il aura voulu prendre l'art au commencement, c'est-à-dire à l'observation exacte des objets. Il s'est donc mis courageusement en face d'un sujet, il a vu ce sujet par larges taches, par oppositions vigoureuses, et il a peint chaque chose telle qu'il la voyait. [3]

1. El término *realista* no significa nada para mí porque postulo la subordinación de lo real al temperamento. Haz algo verdadero, lo aplaudo; pero, sobre todo, haz algo individual y vivo, lo aplaudo mucho más calurosamente *(N. de T.)*.

2. Al parecer, Courbet se ha pasado al enemigo. Habrán ido a su casa en embajada y le habrán prometido cubrirle con títulos y honores si se aviniera a renegar de sus discípulos.
La gente ve en una tela un asunto que le pone un nudo en la garganta o que enternece su corazón y no le piden más al artista: una lágrima o una sonrisa. Para mí, una obra de arte es, en cambio, una personalidad, una individualidad. No le pido al artista que me dé tiernas visiones o pesadillas espantosas, sino que se entregue él mismo, en cuerpo y alma; que sea un temperamento que se apodere de la naturaleza y la ponga luego ante nosotros tal como él la ve *(N. de T.)*.

3. El talento del Sr. Manet está hecho de sencillez y precisión. No hay duda de que, ante el carácter increíble de algunos de sus colegas, se ha propuesto interrogar la realidad, frente a frente,

Todo cuanto Zola dice es sólo en parte válido, y hoy es sabida cuál fue la habilidad asimiladora que tuvo Manet. La verdad, no obstante, es ésta: que Manet, aunque sea mediante las asimilaciones, ha llegado al propio origen del arte, es decir, ha encontrado su ingenuidad creadora, como todo auténtico artista debe hacer, y, por consiguiente, ha afirmado su propia personalidad, induciendo a muchos otros a afirmar la suya.

> Le grand épouvantail, croyez-le, ce n'est pas le réalisme, c'est le tempérament. Tout homme qui ne ressemble pas aux autres, devient par là même un objet de défiance. Dès que la foule ne comprend plus, elle rit. Il faut toute une éducation pour faire accepter le génie. [1]

Claude Monet, en su *Camille*

> me conte toute une histoire d'énergie et de vérité! Eh oui! voilà un tempérement, voilà un homme dans la foule de ces eunuques. Regardez les toiles voisines et voyez quelle piteuse mine elles font à côté de cette fenêtre ouverte sur la nature. Ici, il y a plus qu'un réaliste, il y a un interprète délicat et fort qui a su rendre chaque détail sans tomber dans la sécheresse. [2]

Sabido es que Zola no pudo continuar su *Salon* a causa de la indignación de los lectores; el escándalo, sin embargo, ya había estallado y abría una época bastante larga de luchas entre el público y los mejores artistas. El *Salon* fue reeditado y dedicado al amigo de Zola, Cézanne, que fue uno

---

él solo: ha debido rechazar toda la vieja experiencia; ha querido abordar el arte desde el principio, es decir: se ha entregado a la observación exacta de las cosas. Se ha enfrentado valientemente a un asunto, lo ha visto como grandes manchas, en posiciones vigorosas, y ha pintado cada cosa como la veía *(N. de T.)*.

1. El gran coco, creedme, no es el realismo, sino el temperamento. Quien no se parezca a los demás se convierte, por ello, en sospechoso. Cuando la gente no entiende se ríe. Se necesita toda una educación para que se acepte al genio *(N. de T.)*.

2. nos cuenta toda una historia de energía y de verdad. ¡Claro que sí! estamos ante un temperamento; estamos ante un hombre en medio de una caterva de eunucos. Contemplad las telas que rodean la suya, observad la cara de viernes que tienen al lado de esta ventana abierta a la naturaleza. Aquí hay algo más que un realista; hay un intérprete delicado y vigoroso que ha sabido presentar cada detalle sin caer nunca en la sequedad *(N. de T.)*.

de los principales inspiradores del ensayo. Era voluntad del destino que Cézanne se convirtiese, a su vez, en el blanco de la más feroz indignación del público, y que hasta principios del siglo XX no fuera elevado a maestro mundial de la pintura.

Un segundo acto revolucionario fue la exposición individual de Manet realizada al margen de la exposición universal de 1867. Iniciativa que no era nueva, pues Courbet, en el año 1855, había ya hecho algo similar, pero sí muy valiosa, quizá porque era Manet quien la llevaba a cabo. Zola analiza la personalidad de éste: los colores son más claros que los de los otros pintores realistas, la precisión de los tonos ha llevado al artista a pintar mediante el empleo de grandes masas de color, su gracia es un poco seca aunque atractiva y auténticamente humana, aparte de cotidiana y por último, el carácter de *pintor puro*, propio de Manet, se opone a las falsas pretensiones morales y literarias de la pintura en boga. «Il traite les tableaux de figure comme il est permis dans les écoles de traiter les tableaux de nature morte».[1]

En el *Salon* de 1868, Manet obtiene éxito; Degas, Renoir, Bazille y Monet son destacados, y Castagnary pudo llegar a afirmar que había acaecido una «révolution radicale par le fond et par la forme» [revolución radical en lo que respecta tanto al contenido como a la forma]. Este subraya la separación del romanticismo operada por el realismo; concibe el realismo aún dentro de los límites de las ideas de Courbet, sabe ver, sin embargo, los estrechos ligámenes que éste tiene con el espíritu en los ámbitos de la filosofía, la moral y la política, tanto es así que augura el retorno a una vida pública, esto es, la caída del imperio, para que el nuevo arte pueda desarrollarse plenamente.

En los días cercanos al estallido de la guerra, el *Salón* de 1870 es interpretado por Théodore Duret (1838-1927), el decano de la crítica del impresionismo. Este contrapone a las limitaciones del realismo y a su materialidad fotográfica el artista

qui ayant des choses une vision personelle, parvient à fixer sa vision sur la toile dans une forme appropriée, qui communique en même temps son impression... nous ne regardons même pas le tableau où il n'y a quelque chose que pour l'oeil: nous ne regardons un tableau

1. Trata los cuadros de figura como permiten las escuelas que se traten las naturalezas muertas *(N. de T.)*.

que pour le sentir, que pour éprouver à son aspect une impression ou une émotion. [1]

El «pintor puro» de Zola resulta, así pues, corregido, y la totalidad del arte es llamada a justificar el origen del impresionismo. Duret observa que el dibujo de Manet, diferente del de Ingres, se adapta a su visión y armonía cromática que «ne procède pas du clair au sombre, de l'ombre à la lumière, mais d'un ton qui fait le clair, à un autre qui fait l'ombre».[2] Ante un cuadro de Picasso, afirma que, pese a que el tema sea banal, «on se sent peu à peu pénétres du sentiment mélancolique qu'il a dû lui-même éprouver à l'aspect de la scène naturelle».[3]

Una vez pasada la guerra y la Comuna, el público se muestra mucho más contrario que antes a cualquier tipo de manifestación revolucionaria, incluso en el ámbito de la pintura: la ira contra Courbet, comprometido políticamente, se hizo extensiva a todos los renovadores. De ahí el carácter violento de la reacción contra las exposiciones de los impresionistas, realizadas en los años 1874, 1876 y 1877 al margen del *Salon* oficial.

Dos críticos de tradición realista, Philippe Burty (1830-1890) y Duranty asumen la defensa de los impresionistas. Burty escribe, en 1875, que en los cuadros impresionistas

le détail est supprimé, avec une décision qui effarouche les âmes timides. L'ensemble aussi exprime les effets de lumière, les oppositions de ton, les silhouettes et les masses par des attaques hautaines, peu soucieuses de l'approbation des myopes. Ce sont des petits fragments du miroir de la vie universelle et les choses rapides et colorées, subtiles et charmantes qui s'y reflètent, ont bien droit qu'on s'en occupe et qu'on les célèbre.[4]

1. que, viniendo de una visión personal de las cosas, consigue plasmar su visión en la tela de una forma articulada, de tal forma que nos comunica al mismo tiempo su impresión... no miramos el cuadro que sólo contiene un objeto para la vista: miramos un cuadro para sentirlo, para experimentar en su visión una impresión o una emoción *(N. de T.)*.

2. no procede del claro al oscuro, de la sombra a la luz, sino de un tono que hace el claro a otro que hace el oscuro *(N. de T.)*.

3. uno siente que poco a poco se apodera de él el mismo sentimiento melancólico que el pintor ha debido experimentar en la visión de una escena natural *(N. de T.)*.

4. se ha suprimido el detalle tan decididamente que los espíritus timoratos se espantan. El conjunto expresa los efectos de luz,

Aquí aparece por vez primera la idea de *fragmento* aplicada a la pintura impresionista, que más tarde sería denominada fragmentaria en un sentido peyorativo, sin entender que toda pintura representa un fragmento de la realidad y que la totalidad de una obra reside precisamente en la coherencia de su estilo. Burty, a través de una especie de historia novelada de un pintor impresionista, intitulada *Grave Imprudence!* (1880), se adhiere libremente a la nueva pintura, pese a ver las dificultades existentes para formular su teoría:

Il s'aperçut... que la formule variait à l'infini selon le pays, la saison, la tensión de l'atmosphère, le centre, mille causes locales ou psychiques. Mais toujours elle imposait la réalisation nette et rapide de l'impression, du moment, servie par une habitude complète du dessin.[1]

Duranty (1833-1880), en 1876, discute con Fromentin, y señala el carácter del arte impresionista con las siguientes palabras: su descubrimiento

consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière *décolore* les tons, que le soleil reflété par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond les sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière. D'intuition en intuition ils en sont arrivés peu à peu à décomposer la lueur solaire en ses rayons, en ses éléments et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles.[2]

---

los contrastes de tono, las siluetas y las masas, en orgullosas acometidas, poco o nada dignas de la aprobación de los miopes. Son pequeèos fragmentos del espejo de la vida universal, y las cosas fugaces y coloreadas, sutiles y encantadoras que en ellos se reflejan son del todo merecedoras de que se las atienda y exalte *(N. de T.)*.

1. Se ha percatado... de que la fórmula variaba hasta el infinito según el país, la estación, la presión atmosférica, el centro, mil causas locales o psíquicas. Pero siempre determinaba una relación limpia y rápida de la impresión, del momento, asistida por un hábito perfecto del dibujo *(N. de T.)*.

2. consiste precisamente en haberse percatado de que la plena luz *decolora* los tonos, que el sol reflejado por los objetos tiende, a fuerza de claridad, a redimensionarlos en esa unidad lumínica que funde los siete rayos prismáticos en un solo brillo incoloro, que es la luz. De intuición en intuición han llegado poco a poco a descomponer el fulgor solar en sus rayos, en sus elementos, y a recomponer su unidad en la armonía general de las irisaciones que plasman en sus telas *(N. de T.)*.

Duranty cree que los impresionistas representan los primeros pasos de un movimiento de renovación artística, y se da cuenta del peligro de que pronto puedan ser manipulados por los eclécticos, lo que de hecho sucede.

Mejor éxito tuvo la exposición del año 1877, para la que Georges Rivière fundó y redactó una revista: *L'Impressionisme,* y buscó la manera de determinar la personalidad de los distintos maestros. «Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, voilà ce que distingue les impressionistes des autres peintres».[1] La alegría, el ánimo y la vida de las imágenes hallan su expresión en Renoir; el espíritu de las cosas en Monet; la ciencia ingenua en Degas; la grandeza, la delicadeza y la enorme ciencia en Cézanne; la religiosidad campestre y la amplitud épica en Pissarro, y la delicadeza y la tranquilidad en Sisley.

El mejor análisis del impresionismo se debe a un adversario inteligente de dicho movimiento, Paul Mantz:

L'impressioniste est l'artiste sincère et libre, qui, rompant avec les procédés de l'école, avec les raffinements à la mode, subit, dans la naïveté de son coeur, le charme absolu qui se dégage de la nature, et traduit, simplement et avec le plus de franchise possible, l'intensité de l'impression subie.[2]

En el año 1880, la liquidación del grupo de los impresionistas fue dada a conocer a través de un artículo de Zola. Este reconocía la influencia ejercida por los impresionistas sobre la pintura a causa de su «recherche plus exacte des causes et des effets de la lumière» [búsqueda más exacta de las causas y los efectos de la luz]. Sin embargo, «le grand malheur c'est que pas un artiste de ce groupe n'a réalisé puissamment et définitivement la formule nouvelle qu'ils apportent tous éparse dans leurs oeuvres».[3]

1. Lo que distingue a los impresionistas de los demás pintores es su tratamiento de los asuntos por los tonos y no por los asuntos mismos *(N. de T.)*.

2. Impresionista es el artista sincero y libre, que, rompiendo con los procedimientos académicos y con los refinamientos de moda, accede, en la ingenuidad de su corazón, al encanto que se desprende de la naturaleza, y traslada, sencillamente y con la mayor franqueza posible, la intensidad y la impresión experimentada *(N. de T.)*.

3. «la gran pena es que ningún artista de este grupo haya conseguido materializar poderosa y definitivamente la nueva fórmula que todos aportan diluida en sus cuadros» *(N. de T.)*.

En otras palabras, Zola, anhelando la habilidad, lo acabado y la gran pintura, no se dio cuenta que, al firmar el acta de defunción del impresionismo, declaraba, en realidad, el fallo de su propia crítica. En la novela que escribió en 1886, *L'Oeuvre*, el protagonista, Lantier, que tanto impresionó a Cézanne, sueña con pintar «toute la vie moderne! Des fresques hautes comme le Panthéon!» [¡la vida moderna en su totalidad! ¡Frescos arrogantes como el Panthéon!]. Lo cual no guardaba relación alguna ni con la pintura de Cézanne, ni con el mejor gusto de la época.

Entre los años 1880 y 1890, nuevos escritores interpretaron el movimiento impresionista. En 1883, Jules Laforgue (1860-1887) pretende dar una «explication physiologique esthétique de la formule impressioniste» [explicación fisiologicoestética de la fórmula impresionista], publicada más tarde en *Mélanges posthumes*. Influenciado por el pensamiento de Konrad Fiedler, Laforgue aprecia la pintura que, sin preocuparse por las quimeras académicas, muestra una mirada que ha empujado el desarrollo de la forma «par le raffiné de ses nuances ou le compliqué de ses lignes» [por la delicadeza de sus gradaciones o la complejidad de sus líneas]. El ojo impresionista se ha vuelto primitivo y ve «la réalité dans l'atmosphère vivante des formes, décomposée, réfractée, refléchie par les êtres et les choses, en incessantes variations».[1] La obra impresionista no es «jamais l'équivalent de la réalité fugitive, mais le compterendu d'une sensibilité optique» [nunca el equivalente de la huidiza realidad, sino la comunicación de una sensibilidad óptica]. Y Laforgue fue esto, el primero en comprender que, lejos de ser realistas, los impresionistas se habían separado de la naturaleza exterior para expresar su propia sensibilidad.

Auguste Renoir (1841-1919), el gran pintor impresionista, que en 1877 había defendido la libertad decorativa en el ámbito de la arquitectura, imaginó en 1884 una teoría de la *irregularidad* para oponerse a la regularidad que es una falsa manía de perfección. Teoría ingenua, que poseía el mérito de contraponerse al prejuicio del orden, propio de todos los neoclásicos.

Joris Karl Huysmans (1848-1907), que en 1876 había tratado a los impresionistas de locos, en 1881 se retracta, y en

1. la realidad en la atmósfera viva de las formas descompuesta, refractada, reflejada por los seres y las cosas en variaciones incesantes *(N. de T.)*.

1883 se muestra partidario de Renoir y de Monet, y no, sin embargo, de Pissarro, por la luz diurna y el «plein air».

En 1891, Octave Mirbeau (1850-1917), exalta al Pissarro filósofo y educador social.

Las dos primeras historias del impresionismo, la realizada por Lecomte en 1892 y la de Geffroy en 1894, alabaron a los impresionistas como, por otro lado, el mismo público había ya aprendido a hacer. Estos historiadores, sin embargo, no se plantean el problema del impresionismo, sino del número de impresionistas a tratar, sin darse cuenta que hasta Monet había cambiado de estilo a partir de 1880 y que cada vez se alejaba más de los que habían sido los principios del impresionismo.

De ahí surgieron muchas confusiones que impidieron, durante largo tiempo, la realización de una verdadera crítica del impresionismo.

La crítica simbolista

La reacción al impresionismo, que tuvo lugar entre los años 1880 y 1890, se plasmó en un nuevo principio de origen literario: *el simbolismo.*

Este constituyó una reacción del pensamiento ante la invasión de las ciencias físicas en el ámbito de las disciplinas morales, una nueva afirmación del valor espiritual del hombre contra las pretensiones del positivismo. Los literatos y, seguidamente, los artistas, al faltar una filosofía que diese valor universal a esta afirmación, se entregaron a arrebatos místicos para intentar hallar su verdad. Despreciaron la razón, alabaron lo irracional, identificaron arte e irracionalidad, no fijaron ningún límite a la libertad de la fantasía y a dicha libertad la denominaron «revolución artística», así como a la ausencia de una teoría.

Los simbolistas literatos se opusieron a los naturalistas y a los parnasianos, los simbolistas pintores se manifestaron en contra, por un lado, de los realistas y, por el otro, de los académicos. A los impresionistas les asignaron el valor de precursores y de maestros, con la plena convicción de saberlos superar.

La mejor definición del ideal simbolista en el terreno de la pintura es la que nos da, en 1891, G.-Albert Aurier:

L'oeuvre d'art sera:
1) *Idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée;
2) *Symboliste*, puisqu'elle exprimera cette Idée par des formes;
3) *Synthétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale;
4) *Subjective*, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet;
5) (C'est une conséquence) *décorative*, car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont comprise les Egyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste. [1]

A estas cinco citadas cualidades, Aurier añade, en tanto que elemento necesario a la obra de arte, el don de la *émotivité* «cette transcendentale émotivité si grande et si précieuse, qui fait frissonner l'âme devant le drame ondoyant des abstractions».[2] Por otro lado, afirma que:

Nous serions revenus, par la science positive, à l'animalité pure et simple. Il faut réagir. Il faut recultiver en nous les qualités supérieures de l'âme. Il faut redevenir mystiques. Il faut rapprendre l'amour, source de toute compréhension. [3]

Se trata, como se ve, de ideas confusas, de procedencia hegeliana, aunque mezcladas con vagos anhelos místicos.

1. La obra de arte será:
1) *Ideísta*, porque su único ideal será la expresión de la Idea;
2) *Simbolista*, porque expresará esta Idea mediante formas;
3) *Sintética*, porque escribirá estas formas, estos signos, según un modo de comprensión general;
4) *Subjetiva*, porque el objeto nunca estará considerado en ella en tanto que tal, sino en tanto que signo de idea percibido por el sujeto;
5) (en consecuencia) *decorativa*, porque la pintura decorativa propiamente dicha, tal como la comprendieron los egipcios (y muy probablemente los griegos y los primitivos), no es más que una manifestación de arte simultáneamente subjetivo, sintético, simbolista, e ideísta *(N. de T.)*.

2. *emotividad*, «esa emotividad trascendental, tan grande y tan preciosa, que hace estremecer el alma ante el drama ondeante de las abstracciones» *(N. de T.)*.

3. Habríamos caído, por la ciencia positiva, en la pura y simple animosidad. Hay que reaccionar. Hemos de renovar en nosotros el cultivo de las cualidades superiores del alma. Hemos de volver a ser místicos. Hay que volver a emprender el olvidado camino del amor, fuente de toda comprensión *(N. de T.)*.

En Aurier se encuentran rasgos de todas las tendencias de la pintura contemporánea: la emotividad mística, el misterio, el primitivismo, el sintetismo, la subjetividad, la decoración, e incluso, un cierto presentimiento del arte abstracto.

Tal vez fueran estas confusas ideas las que posibilitaron a Aurier una mejor comprensión de la pintura de su tiempo. Este se da cuenta de que en 1890, Monet era un «adorador del Sol», es decir, no era ya un impresionista. Además, comprendió el valor conceptual de Van Gogh, antes de que éste muriera.

Félix Fénéon en un opúsculo intitulado *Les Impressionistes en 1886*, publicado en este mismo año, observó con gran exactitud que el arte de Georges Seurat (1859-1891) se oponía al impresionismo precisamente porque representaba el triunfo del espíritu sistemático. Seurat es el fundador del divisionismo, es decir, de la descomposición de los tonos basada, no ya en la intuición como hacían los impresionistas, sino en las teorías de los colores de Chevreul, Maxwell y Rood, como escribió Pissarro en el mismo año 1886. El propio Seurat, por otra parte, expuso su teoría «científica», pero a ésta añadió la idea de que la línea ascendente representa la alegría, la horizontal la calma y la descendente la tristeza. Donde la tendencia al simbolismo resulta del todo clara.

También Paul Gauguin (1848-1903) escribió difusamente sobre arte para convencer a los amigos y al público de la necesidad de convertirse en primitivos, salvajes y brutales con el fin de hacer arte de ideas. Y confundía la idea con el misterio universal. Los literatos simbolistas aplaudieron y adoptaron a Gauguin alrededor del año 1890, y éste durante algún tiempo se tuvo por simbolista e inventó el *sintetismo*.

Si... on tire un rideau devant le modèle, et on peint de mémoire, les sensations se simplifient à travers la mémoire, et l'effet qui ressort est synthétique, sans détails, résultant des rapports plutôt que d'images. A la forme synthétique correspond un contenu approprié: c'est la mystère et l'infini. [1]

Una consecuencia de su sintetismo fue la pintura de colores puros, a los que, decía él, era preciso sacrificar todo.

1. Si... se corre una cortina ante el modelo y se pinta de memoria, las sensaciones se simplifican a través de la memoria, y el efecto que resulta es sintético, sin detalles, resultado de relaciones más que de imágenes. A la forma sintética corresponde un contenido propio: el misterio y el infinito *(N. de T.)*.

Vincent van Gogh (1853-1890) expuso, asimismo, sus teorías en las numerosas cartas que escribió. «Au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai devant les jeux, ja me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement».[2] Se trata aquí de los colores puros en contraste, que él tanto adora, y que tienen «un effet mystérieux comme l'étoile dans l'azur profond» [un efecto misterioso, como la estrella en el profundo azul]. Con lo cual, Van Gogh presentía tanto el expresionismo como el arte abstracto.

A finales del siglo XIX, los artistas ponían a través de sus palabras las bases del arte venidero, mientras que la crítica de los literatos iba cada vez más perdida, ora alabando, ora condenando arbitrariamente. Aquella unión entre las ideas y el mejor arte contemporáneo, que había presidido la grandeza de la crítica realizada por Baudelaire, hacía décadas que se había perdido.

2. No trato de trasponer exactamente lo que tengo ante mis ojos; utilizo el color más arbitrariamente para expresarme de una manera más intensa *(N. de T.)*.

10. La crítica de arte y el formalismo[1]

Visión y expresión. Los símbolos visuales de la realidad. Los símbolos y el juicio artístico. El uso filológico de los símbolos. Hans von Marées

El carácter distintivo de la crítica contemporánea, con respecto a la anterior, parece consistir en una atención centrada sobre los símbolos visuales. Para conocer los lejanos orígenes de estos símbolos conviene recordar la distinción de Luciano que citábamos en el primer capítulo del libro. Al referirse al centauro hembra de Zeuxis, Luciano protestaba de que tan sólo se hablara del aspecto terrible y salvaje del centauro, de la expresión sensual del centauro hembra y de parecidos motivos de expresión, dejando a los otros, a los pintores y a los expertos, la tarea de hablar de la corrección del dibujo, lo acertado del colorido, el relieve de las sombras, etc. Luciano veía, por consiguiente, dos clases de fenómenos: uno estaba relacionado con la expresión psicológica y, el otro, con la visión del artista. La tarea de la crítica consiste en superar este dualismo y llegar a comprender el proceso por el cual la expresión psicológica se ha convertido en pintura y cómo la visión del artista expresa su modo de sentir. Empero, no es posible llegar a una síntesis si no se conoce bien la tesis y la antítesis. Por esta razón resulta natural que los críticos se hayan ocupado y preocupado de estudiar los fenómenos psicológicos y los de la visión. Por lo referente a los primeros, no ha sido necesario inventar ninguna disciplina especial, puesto que ésta siempre ha existido y se denomina psicología.

1. Véase nota 1 p. 43 *(N. de T.)*

Sin embargo, ¿dónde puede encontrar el crítico la ciencia necesaria para conocer la fenomenología de la visión? No en la física, ni en la geometría, que tratan del color y de la forma de un modo netamente distinto del que es propio de los pintores y de los escultores. La ciencia de la visión artística ha debido consistir, por consiguiente, en un conjunto de generalizaciones entresacadas de la observación de las líneas y los colores utilizados por los artistas. En una obra de arte las líneas y los colores son el arte, en tanto que están empapados del sentimiento individual del artista. Sin embargo, cuando se comparan entre sí las líneas de dos artistas diferentes, se abstraen de aquel rasgo sensible que las convierte en arte. ¿Qué queda entonces? El símbolo físico de una realidad compuesta, espiritual y física a la vez, al igual que toda realidad. Y precisamente por ser un símbolo, la línea, aun cuando es abstraída de la obra de arte donde ha sido realizada, va acompañada de un séquito de referencias históricas. Así que más que de una materia física, es una manifestación del gusto, una relación entre una creación individual y la «tradición».

Rafael y Miguel Angel, por ejemplo, han utilizado la línea de una manera que presenta alguna que otra afinidad: dicha afinidad recibe el nombre de «línea cerrada». Y se ha observado que Tiziano y Tintoretto han tenido un modo de usar la línea, afín entre ellos, y muy diferente, por el contrario, del de Rafael y Miguel Angel. Lo que existe de afín en la línea de Tiziano y Tintoretto se ha denominado «línea abierta». Así se ha distinguido entre el tipo de línea cerrada y el de línea abierta. ¿Para qué sirve una tal formulación de tipos? Para lo mismo que los tipos psicológicos. Cuando se dice que la poesía de Byron es desconsolada y la de Lamartine afectuosa, se afirman dos características psicológicas que no representan el arte de los dos poetas, sino que sirven para orientar acerca de sus respectivos caracteres. Igualmente, cuando se dice que Rafael es lineal y Tiziano pictórico, no se está juzgando su obra artística, sino más bien dos tendencias visuales que tienen su origen en el carácter. La experiencia de las manifestaciones del desconsuelo y de la afectuosidad, al igual que la experiencia de lo lineal y lo pictórico, supone, por consiguiente, la experiencia de clases, géneros, esquemas y símbolos indispensables para llegar de un modo gradual a la comprensión de cualquier obra de arte. Entre la idea universal y una determinada obra de arte la relación intuitiva es inmediata. La tarea de la historia es la de representar dicha relación, no de un modo intuitivo, sino mediante un organismo de conceptos, que son, precisamente, símbolos o esquemas y representan el papel analítico de la consideración de la obra de arte, el papel del gusto. La mediación a través de símbolos entre lo universal y lo individual en el arte se halla, por consiguiente, dentro de la lógica de las cosas.

La condición indispensable, no obstante, es no confundir el arte con el gusto y, por tanto, no tomar nunca un símbolo visual como medida de juicio crítico. Gracias a Xenócrates, por ejemplo, sabemos que en el siglo III era corriente distinguir entre la línea y la plástica: Parrasio poseía un modo perfecto de contornear las figuras, pero una manera imperfecta de modelarlas, a diferencia de Nicias que realizaba el relieve mediante el claroscuro. Sabemos asimismo que el tránsito del contorno al relieve fue considerado como un progreso. Y esto fue un error. Liberémonos de la idea de progreso. ¿Qué queda? Que Parrasio halló su perfección en la línea del contorno, y Nicias en el claroscuro de la plástica. La personalidad de Parrasio o de Nicias era, ciertamente, bastante más compleja de lo que supone este esquema (contorno o plástica), no hay duda, empero, de que para Xenócrates contorno y plástica eran dos ventanas abiertas al mundo que se llamaba Parrasio o Nicias. Era una manera de mostrar su carácter.

Lo mismo puede decirse de los símbolos que se refieren a los períodos artísticos, más que a determinadas personalidades. Teófilo, en el siglo XII, dice que la pintura consiste en la composición y en la armonía de los colores; en el siglo XIV, Cennini afirma que aquélla consiste en el dibujo y el color; en el siglo XV, Alberti enumera como elementos de la pintura, al contorno y a la composición de los planos, reduciendo la función del color a la del claroscuro. Rememoremos ahora un mosaico bizantino del siglo XII, un fondo dorado toscano del siglo XIV y un fresco de Masaccio. En base a las directrices de Teófilo, Cennini y Alberti se llega fácilmente a comprender el ideal cromático del mosaico bizantino, el equilibrio entre línea y color de la pintura del siglo XIV y el severo predominio de la forma plástica de un fresco de Masaccio. Si no habéis leído a estos tres tratadistas, estáis utilizando el criterio de progreso en la imitación de la naturaleza, criterio que encontráis en vuestros manuales de historia del arte, y aplicando el citado criterio del siguiente modo: el mosaico bizantino pertenece al período de la bárbara Edad Media, época en que el conocimiento de la forma se había ido perdiendo

y el único interés que quedaba era la fastuosidad de los colores; sin embargo, después de que Giotto hubo reencontrado el arte de lo natural, he aquí que la forma reapareció un poco rígida, no obstante, hasta que Masaccio alcanzó a representar unas figuras que estaban apoyadas sobre terreno fijo y que podríamos calificar de vivas, más que de pintadas.

El carácter ridículo de semejante valoración que hoy nos resulta evidente, no lo era hace tan sólo cuarenta años. Y el progreso crítico acaecido se debe, precisamente, al conocimiento de los símbolos visuales, los cuales nos han conducido a las diversas maneras de concebir el estilo por parte del artista, o grupos de artistas, a los diferentes lenguajes que éstos han utilizado. De este modo, los símbolos han tenido, para el juicio artístico, a la vez, una función negativa y otra positiva. En lo concerniente a los símbolos de forma abstracta, éstos se encuentran en el plano de la psicología, y por esta razón no poseen valor alguno para el juicio. Aristóteles dijo que, en el arte, la línea es esencial y el color accidental. Sin embargo, en vista de que tanto la línea como el color son dos símbolos, y no el arte mismo, el uno vale lo que el otro, y toda preferencia es arbitraria, es decir, depende de la preferencia individual y no de la razón. Cualquier símbolo puede hallarse ya sea en una obra maestra, ya sea en una obra menor.

Pero al mismo tiempo, dado que desde sus orígenes, la crítica se ha justificado en base a los símbolos, el hecho de haber puesto a todos los símbolos sobre un mismo plano con respecto al arte, ha liberado el juicio artístico de la abstracción. No se ha puesto en cuestión el color de Miguel Angel, sino que se ha comprendido que su arte reside en la forma; no se ha censurado ya a Rembrandt por haber utilizado tonos oscuros, sino que se ha comprendido que el lenguaje de luces usado por Rembrandt necesitaba aquellos tonos oscuros, y así seguidamente. En este sentido, para su camino de liberación, el uso de los símbolos visuales ha sido bastante útil para dar consistencia histórica a la crítica del arte.

La utilización de los símbolos visuales se emparenta con la tendencia histórico-filológica de la crítica de arte. Por la misma razón por la cual se ha descompuesto un texto histórico en sus diversas fuentes, se ha descompuesto la obra de arte en los elementos de su gusto. Después de haberse encontrado, entre los citados elementos, el tema representado, la técnica usada o los principios morales o religiosos, filosóficos o políticos, han sido hallados los símbolos de la visión. Con

lo cual, incluso los símbolos concernientes a la forma, usados desde la antigüedad, han sido de algún modo purificados y sistematizados. Por ejemplo, según Mengs, para que un joven se convierta en pintor es preciso que aprenda: 1) dibujo, 2) claroscuro, 3) color, 4) armonía, 5) composición, 6) elegancia, 7) proporción del cuerpo humano. Comparad estos símbolos con los de Wölfflin: lineal, pictórico, forma abierta y forma cerrada, etc. Observaréis en seguida que cuanto estos son homogéneos, aquéllos son heterogéneos. Hasta que el dibujo no se ha vuelto lineal, y el colorido no se ha convertido en el que corresponde al concepto de pictórico, éstos siguen siendo medios técnicos para la imitación de la naturaleza, más que símbolos visuales de un arte históricamente determinado. Para Mengs, la «composición» incluye la historia, el contraste entre los elementos, la expresión, las normas convencionales, la calidad y la edad de las personas. Para Wölfflin, la composición puede desarrollarse en el plano o en profundidad. Mengs incluye la gracia entre sus símbolos, que es, ciertamente, uno de los estados de ánimo más adecuados para la creación artística, pero no es un concepto que el pintor pueda tener presente como forma de su obra. Tal vez se pinte con gracia; pero no es posible pintar la gracia. Y si se estudia la gracia para pintarla, lo que se obtiene es la afectación. He aquí, pues, la manera mediante la cual los símbolos han sido purificados y sistematizados, en el mismo sentido que los motivos del sentimiento y, en general, los psicológicos, al igual que los aspectos técnicos, han sido considerados rigurosamente al margen de los símbolos de la forma.

Hans von Marées

La creación de símbolos ha sido favorecida tanto por algunas tendencias artísticas, como por diversas teorías estéticas.

En oposición a la efusión romántica para con lo divino o la intuición romántica de la realidad, Hans von Marées (1837-1887) contrapuso una voluntad de forma, recogedora de las normas de la visión. Sintió, en Italia, la necesidad de retornar a lo clásico. Sin embargo, no se convirtió en neoclásico. Su actitud para lo clásico fue una necesidad moral de prudencia, reflexión y concentración. Por esta causa, su producción fue muy fecunda para el gusto: inspiró a Fiedler y a Hil-

debrand, e inició el movimiento formalista que debía gozar, años más tarde, de tanto éxito. Desdichadamente, su genio creador no estuvo a la misma altura que su gusto: desazonó el color, y dejó algún que otro rasgo de abstracto incluso en su forma plástica.

El formalismo de Herbart y los símbolos visuales de Zimmermann. De la «Einfühlung» a la abstracción

Para encontrar los orígenes teóricos de la crítica formalista es preciso recurrir a la distinción que realiza Kant entre *belleza libre* y *belleza adherente*. Son bellezas libres las que por sí mismas no significan nada, por ejemplo, los dibujos tipo greca y los adornos de las cornisas y de los tapetes. Son bellezas adherentes las de una mujer, un caballo, o un edificio que presuponen un determinado objetivo, que determina la función de aquella cosa y, por tanto, la idea de su perfección. La estética idealista, y en particular la hegeliana, reconoció tan sólo la belleza adherente, y consideró la forma artística como manifestación sensible de la idea.

En el transcurso de la polémica que mantuvo en contra de la filosofía idealista, Herbart, sin embargo, fiel a Kant en el hecho de admitir como incomparable «la cosa en sí», redujo todo conocimiento a la *forma* y toda belleza a la forma libre de sentimiento. Con esto, oponía un formalismo abstracto al «contenidismo» de la estética idealista. La distinción entre las diferentes artes asumía para él un nuevo valor, por cuanto el valor de la obra de arte individual dependía de la pureza del tipo de arte al cual pertenecía. La confusión entre uno y otro tipo era según él lo contrario del arte.

Para conocer la belleza era preciso realizar una doble abstracción: 1) del sentimiento, 2) de los diferentes tipos de arte. Herbart, en efecto, se indignaba con los que «consideraban la música como una especie de pintura, la pintura como poesía, la poesía como la plástica suprema y la plástica como una especie de filosofía estética».

Un seguidor de Herbart, Robert Zimmermann, ejerció una notable influencia sobre la crítica formalista. En su estética (1865) dejaba para la psicología el estudio del contenido de la fantasía y reservaba para la estética la imagen de la fantasía. La estética, al igual que la lógica, no puede crear conocimiento, sino únicamente modelos mediante los cuales juzgar. ¿En qué consisten dichos modelos? Son símbolos, conceptos cual obras de arte reducidas a su más simple expresión. Distinguía un primer grupo de obras de arte, cuyo modo de representación es material o táctil: a este grupo pertenecen las representaciones de lo lineal, del plano y de la plástica. Otro grupo es el constituido por aquellas obras de arte cuyo modo de representar depende de la percepción: a éste pertenecen las representaciones del claroscuro y del color. Un tercer grupo es el integrado por la poesía que representa el pensamiento. La justificación teórica del formalismo abstracto se disipa ante la crítica de toda la filosofía herbartiana, crítica que ya ha sido hecha y no vamos a volver a repetir aquí. Lo importante es constatar que en Zimmermann se encuentra todo un sistema formal diferente del sistema poético, ligado al mundo del pensamiento.

Otro de los caminos para llegar al formalismo, aun cuando pueda parecer extraño, ha sido el hallazgo psicológico de la *Einfühlung*, que Basch ha propuesto entender como «simpatía simbólica». El concepto de *Einfühlung* fue ya resaltado por Herder, pero ha sido definido por Robert Vischer (*Acerca del sentido de la forma visual*, 1872). Este considera el sentimiento en tanto que actividad espiritual que toma las formas del exterior, como símbolos de su propia vida, a causa de la simpatía que siente, para con ellos, de la analogía entre los propios sentimientos íntimos y las relaciones con el exterior, y del instinto panteísta de unión con el mundo. Observa agudamente que el contenido de una obra de arte no es el motivo material representado, sino el artista mismo y su vida espiritual. Por consiguiente el análisis de la obra de arte se hace partiendo de los símbolos del sentimiento. El alma se eleva al ser puesta en relación con la línea vertical; con una línea horizontal se amplía y con una línea quebrada se conmueve más vivamente que con una línea recta. Ahora la razón por la cual es posible analizar los objetos de arte por sí mismos, reside, precisamente, en la identificación de nuestro yo con dichos objetos. Según Volkelt, los sentimientos que los objetos artísticos nos hacen experimentar son los sentimientos «objetivos», y la *Einfühlung* sería la unión de los sentimientos objetivos con la intuición del objeto estético. Worringer (*Abstraktion und "Einfühlung"*, 1908) va más allá. Partiendo del concepto de *Einfühlung* expresado por Lipps (1903-1906), concibe la abstracción como parte integrante de la *Einfühlung*. Ésta conduce al panteísmo; y la abstracción a la concepción trascendental del mundo. He aquí la explicación de por

qué se ha pasado de la *Einfühlung* a los mitos de las formas y los colores, abstraídos de las obras de arte en concreto.

Konrad Fiedler y la teoría formalista. La contemplación productiva y la personalidad del artista. Los dos tipos de perfección de la arquitectura. Hildebrand: la visión artística y la visión empírica

La teoría formalista es obra de Konrad Fiedler (1841-1895). Este parte de la distinción establecida por Kant entre una percepción subjetiva que constituye la determinación del sentimiento de placer o de displacer y una percepción objetiva que es la representación de una cosa. Afirma, además, que el ámbito propio del arte es la percepción objetiva. Con lo cual visión y representación, intuición y expresión son identificados en la obra de arte. Y el carácter esencial del arte resulta del concepto de «contemplación productiva». El hecho de conducir el arte al problema del conocimiento, y reducirlo al conocimiento de la forma, al mero factor visual, constituía en cierta medida, una vuelta al criticismo kantiano. Se trataba, sin embargo, de un criticismo a lo Herbart. En efecto, Fiedler se opone a la estética idealista en nombre del realismo estético. Además, al igual que Herbart, rechaza no sólo cualquier tipo de idea general sobre la belleza, sino también sobre el arte en general, y afirma que tan sólo existen las artes en concreto. Y él no pretende más que ocuparse de las artes visuales. Por esta razón Fiedler es el fundador de la «ciencia del arte», diferente de la estética.

Al comparar el sentido de la vista con el del tacto, Fiedler observa que este último no posee un desarrollo propio, tal es así que para describirlo tenemos que recurrir a conceptos como dureza, blandura, aspereza, etc. Mientras que, en lo referente a la vista, existe una actividad que se presenta de una manera inmediata en tanto que desarrollo de la acción sensible de ver, es decir, la actividad gestual, la del dibujo, la pictórica y la escultórica. Tal actividad está destinada a ser percibida por el ojo sin necesidad alguna de apelar a medios intelectuales. La pintura, la escultura, y la arquitectura poseen, por consiguiente, sus propias leyes, que no son las de la naturaleza sino las de la figuración. La *naturaleza*, tal y como es concebida por la ciencia, no puede nunca convertirse en objeto de representación artística; lo que

separa la naturaleza artística de la científica es el *modo* de considerar los objetos, parciales tanto para la ciencia como para el arte. El modo artístico es el de la representación, de la forma. Está sometido, además, a determinadas condiciones que son las leyes de la conciencia en tanto que visibilidad; no se pueden imponer leyes a la actividad artística, pero es necesario comprender la conformidad con que se encuentra en relación a la norma a través de su modo de ver. Si se quiere comprender la manera de pintar de Rembrandt con sus sombras difuminadas, es preciso aclarar el significado formal de su estilo.

La historia del arte debe ser la historia de aquel determinado conocimiento obtenido a través del arte, y no la representación fantasiosa del arte en tanto que expresión de los tiempos y los pueblos, ni la historia de tipo filológico, pedante y mezquina. En oposición a la historia genética que tan sólo atiende al nexo histórico, Fiedler observa que la personalidad artística, genial y significativa aparece de improviso, y que supone bastante más el inicio de un nuevo progreso que la conclusión de un progreso pasado. La esencia del genio reside en abrirle los ojos al mundo de tal manera que los hombres piensen haber sido ciegos antes de este hecho; es por esta razón, que el genio no tiene precursores, sino sólo imitadores. El denominado ideal de un pintor no es una naturaleza mejorada por las normas, sino más bien un modo de considerar y representar la naturaleza, el cual hunde sus raíces en las profundidades del individuo. Resulta un error, por consiguiente, admirar el progreso del arte desde la ornamentística primitiva hasta las obras maestras de las grandes épocas, porque el arte se desarrolla a *saltos*. El valor de las normas artísticas se halla en la producción de quien las hace, y no en la conformidad de los que las reciben. Si la técnica es tratada como algo aprendido, entonces el estilo toma el lugar del arte. Rafael, Miguel Angel, Correggio, Leonardo y Tiziano, todos a su manera han creado un conocimiento; es esta la razón por la cual no es posible establecer un orden de preferencias entre ellos. Canova y David, Carstens y Cornelius, por el contrario, no han plasmado una verdad artística; la suya es una época antiartística.

Estas y otras agudas verdades han sido expuestas por Fiedler fragmentariamente, a modo de «aforismos». El único intento que éste hizo de desarrollar una historia del arte, se centra en la arquitectura. Según él, existen tan sólo dos períodos en los que la arquitectura ha tenido carácter autén-

tico de arte: el griego y el románico. Fundamenta su tratado en la idea de la esencia de la arquitectura, y rechaza la concepción de la arquitectura en tanto que manifestación de pueblos o épocas. La esencia de la arquitectura, por consiguiente, consistiría en un progreso de lo informe a lo formado. Lo informe, es decir, la materia del arte, es la primaria necesidad práctica: el espacio cerrado y cubierto. La forma no constituye un dato anterior, que se trate de imprimir en la materia: aquélla no existe si no es ligada a la materia, y es la expresión más coherente posible de la primitiva necesidad práctica (en este sentido, Fiedler se relaciona con Semper). El templo griego de piedra tiene su origen en la construcción de madera, y constituye la más alta expresión arquitectónica de aquellos primitivos elementos formales que expresan la necesidad práctica de la construcción de madera. Por consiguiente la perfección arquitectónica fue alcanzada por los griegos. Después de ellos la arquitectura consiste en una serie de intentos bastante poco logrados. El gótico causa maravilla por lo referente a la habilidad constructora, pero no constituye el desarrollo coherente y necesario de una necesidad práctica. Bastante superior a éste es el estilo románico, en el que se encuentra la expresión del espacio cerrado cubierto por una bóveda. En éste la cobertura del espacio es unitaria; no se trata de una bóveda apuntada por paredes, sino una bóveda que se proyecta por las paredes hasta el suelo. Es por esto que el estilo románico rechazó las columnas y adoptó los pilares, que fueron, en realidad, trazos de muro dejados en medio de las aperturas. El pilar más perfecto es el pilar en haz, en inmediata relación estilística con la bóveda cruzada y de aristas. Un desarrollo posterior del estilo románico se halla en las cúpulas de Brunelleschi y de Miguel Angel: esta última cúpula se libera de todo ligamen con la materia de la construcción, para devenir forma pura.

El rigor de esta exposición se basa en el principio según el cual «en la arquitectura, al igual que en otros ámbitos, la abundancia de hallazgos y de pensamientos acostumbra a ser más desviadora que estimulante, cuando no se guía mediante la ley de un desarrollo interno». En este principio, como resulta obvio, hay un exceso de intelectualismo, que ha sido resaltado, por ejemplo, por Utitz, en todo el pensamiento de Fiedler. La fantasía humana posee, de hecho, un caminar más libre del que admite la rígida ley del desarrollo interno. No obstante, la importancia de la crítica de Fiedler no reside en sus exclusiones, sino más bien en la interpretación que realiza de las arquitecturas griega y románica.

Amigo de Fiedler y también del pintor Von Marées, fue el escultor Adolf von Hildebrand (1847-1921). Su escrito *El problema de la forma en el arte figurativo* (1893) ha gozado de un gran éxito. Si por un lado Hildebrand ha restringido y vulgarizado las ideas de Fiedler, y ha manifestado una cierta tendencia al arte académico, por otro lado ha analizado de forma más directa las consecuencias de la teoría de su amigo en el ámbito del enjuiciamiento de las obras escultóricas. Diferenció entre la visión de lejos y la visión de cerca, en tanto que símbolos la primera, de la visión sintética, propia del artista; la segunda, de la visión analítica, propia del estudioso. Y dado que la visión de lejos es una visión de superficie, de ahí se deriva que toda representación en profundidad, para ser artística, debe referirse continuamente a un ideal plano anterior. En otras palabras, la visión en profundidad no puede ser más que una sugestión dentro de los límites de una visión en superficie. No se trata más que de una manera visual de expresar la necesidad artística de la unidad de superficies. Miguel Ángel ha observado este principio, Cellini no. Igualmente, siendo la forma de la existencia en cierta medida naturaleza, tan sólo la forma del efecto corresponde a la visión del artista. Es por esta causa que las luces y las sombras ejercen una acción más fuerte que la forma plástica. Toda imagen debe estar inmersa en el espacio, por esto el valor de la imagen depende de la impresión de la unidad en el espacio, concebido como cúbico. El movimiento, en arte, no puede ser representado en cuanto tal, sino mediante un cuerpo en reposo en actitud de movimiento, porque los valores funcionales no se convierten en artísticos si no es en el seno de la unidad espacial. Canova ha imaginado la arquitectura como un monumento al que ha añadido figuras plásticas, lo cual es un error, ya que todo el conjunto debería poseer un marco arquitectónico, a fin de que el relieve no aparezca adosado a la pared, sino concebido dentro del espacio cúbico. Otro error se encuentra en el grupo antiguo, denominado del *Toro Farnese*, en el que sólo la acción tiene en común las partes plásticas, y no una unidad espacial cerrada. En el arte moderno las exigencias estilísticas de la unidad espacial han sido olvidadas completamente, mientras que los escultores griegos y Miguel Angel las han observado. Determinar las características de la visión artística, en oposición a la adhesión sensitiva a la natu-

raleza, tal fue la tarea que Hildebrand se propuso. Y dentro de los límites de la interpretación histórica y de la reacción polémica, no hay duda que tuvo razón.

Aloïs Riegl: la relatividad de los modos de ver y la universalidad del arte

Fiedler e Hildebrand extrajeron sus juicios, además de las citadas ideas, de la viva experiencia del arte griego y del arte italiano del Renacimiento. Dejando aparte estos dos períodos artísticos, nada ha alcanzado —según ellos— la perfección. Y el intento realizado por Fiedler de juzgar, según los criterios válidos para la arquitectura del templo griego, asimismo la catedral románica, resulta tímido e incierto. En la actualidad, nadie puede compartir el rechazo de Fiedler a considerar la arquitectura gótica como arte, puesto que ante la catedral de Chartres o de Reims cualquier persona siente estar viendo una obra perfecta, coherente y libre, de la más elevada fantasía humana. Del mismo modo, después de haber admirado la idea de Hildebrand acerca de la representación artística del movimiento como cuerpo quieto en posición de movimiento, y en tanto que dicha idea explica el valor artístico de determinadas poses en los relieves griegos y renacentistas, debemos, quizá, constatar que esta idea no constituye una norma, como hubiese querido Hildebrand, sino tan sólo un esquema de interpretación, útil sólo para ciertas obras de arte, e inútil para otras. En efecto, la representación de la imagen en tanto que movimiento perenne de luz y sombra, propia de Tiziano, Rembrandt y Daumier, tiene pleno derecho a ser computada entre las perfecciones del arte.

La teoría formalista, empero, para que diese la exacta medida de sus posibilidades en el ámbito del juicio artístico, era preciso que renunciara a su valor normativo, y reconociese que su aplicación en la historia posee un carácter relativo.

La máxima aportación en este sentido fue la realizada por Aloïs Riegl (1858-1905). No se conoce que mantuviese relaciones intelectuales con Fiedler, a pesar de esto las ideas formalistas de la escuela de Herbart son comunes a ambos (Riegl fue alumno de Zimmermann), como también el grandioso interés por las interpretaciones materialistas de Semper y, por último, la fuerte reacción contra el puro filologismo y contra las ideas de Taine con respecto a la historia del arte. Riegl no posee el rigor kantiano que caracteriza el pensamiento de Fiedler, aunque sí siente con gran intensidad la necesidad de ir más allá del mero dato positivista; y tiene, además, un más vasto conocimiento de obras de arte. Convencido de que la historia del arte debe ser historia universal, se pronuncia en contra de los mayores prejuicios tradicionales en el ámbito de la historia del arte.

Se seguía, en efecto, y se sigue, en el terreno de la historia del arte, distinguiendo de un modo jerárquico las denominadas artes mayores, relativas a la representación del hombre y sus acciones, de las artes menores, emparentadas tan sólo con la ornamentación: en 1893, inicia (*Problemas del estilo*) una historia de la ornamentación que va desde Egipto hasta el arte árabe. Se seguía, y se sigue, despreciando algunas épocas de la producción artística, como son las del imperio romano y del barroco, que son valoradas mediante juicios referentes al arte griego y al arte renacentista. En este sentido Riegl publica, en 1901, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Osterreich-Ungarn* [El arte industrial tardo romano después de los hallazgos en Austria y Hungría], y escribe *Die Entstehung der Barockunst in Rom* [Orígenes del arte barroco en Roma] (publicado póstumamente en 1907), para investigar el carácter y determinar las distintas maneras de ver y de sentir en el terreno artístico de aquellas épocas, que no es que fueran decadentes sino diferentes de las precedentes, por cuanto supieron, pese a las múltiples incertidumbres, los errores y las desviaciones, crear un nuevo arte.

El principio que justifica, al mismo tiempo, el interés histórico y el juicio estético de Riegl es el *Kunstwollen* (la voluntad artística). Este no la definió teóricamente, pero la aplicó como antítesis del poder artístico, que no es otra cosa que la capacidad técnica aplicada a la imitación de la naturaleza. Habiendo constatado que las formas se transforman en el transcurso de los tiempos, Riegl se preguntó cuál es la fuerza que las transforma. Semper y sus seguidores habían condicionado el estilo a través del objetivo, el material y la técnica, sin tener en cuenta para nada el espíritu creador. Riegl criticó dicha resolución y la substituyó, en tanto que afirmación idealista, por la voluntad artística. La obra de arte muere si se la separa de su proceso espiritual creativo: es preciso reconducirla al origen creativo. La voluntad

artística no es, por consiguiente, la síntesis de las intenciones artísticas de un determinado período, sino la tendencia, el instinto estético y la semilla del arte; constituye un valor dinámico, una fuerza real. Es el principio que rige el estilo, el cual debe diferenciarse del carácter exterior del estilo. Riegl se ha cuestionado si es o no posible establecer *a priori* las tendencias posibles de la voluntad artística, es decir, sus categorías, y ha creído poderlas determinar, partiendo de la tradición herbartiana, en lo objetivo y lo subjetivo. Ha rechazado, por esta razón, la oposición entre naturalismo e idealismo, puesto que toda obra de arte es, al mismo tiempo, representación y estilización de la naturaleza. Su error consiste en haber creído que las suyas fuesen categorías *a priori*, más que esquemas de orientación *a posteriori*. Riegl era consciente de que, en el ámbito artístico, el individuo constituye la única realidad existente y que los grupos no son más que sumas, puros nombres y ejemplos colectivos; pero creyó, asimismo, que el espíritu variaba, incluso dentro de su propia constitución, al desarrollarse, con lo cual pierde la conciencia del carácter eterno del espíritu humano. La teoría de Riegl, en consecuencia, posee bastante más valor por la fuerza idealista y liberadora de los prejuicios historicistas y positivistas de su tiempo, que como organismo en sí, o sistema estético.

Riegl en los *Problemas del estilo* observa todavía el prejuicio positivista según el cual es posible conocer los fenómenos complejos haciendo abstracción de los elementos simples que los componen. Por esta razón, abstrae de los monumentos del arte prehistórico, egipcio, mesopotámico, fenicio, persa, griego, romano, bizantino y árabe, ciertos tipos de ornamentación, cuyo desarrollo analiza. Dichos tipos son: el estilo geométrico, el estilo heráldico (es decir, la disposición geométrica de un motivo idéntico a ambos lados de un eje central), el adorno con motivos florales (el lotus, el acanto, las hojas de palmera, el zarcillo) en todas sus posiciones, de frente y de perfil, y en todas sus posibles combinaciones. El intento de Riegl se dirige, por un lado, a descubrir el principio constructivo de cualquier motivo ornamental y, por el otro, a determinar el desarrollo seguido por la ornamentación desde el arte helenístico hasta el arte árabe. Se trata, por consiguiente, de una historia genética de los motivos de ornamentación abstraídos de la realidad histórica en la que surgieron, la cual es el rasgo individual de la obra de arte. Error que Riegl no volvió a cometer en sus obras.

Tal es así, que en la obra intitulada *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Osterreich-Ungarn* (El arte industrial tardo romano después de los hallazgos en Austria y Hungría), lleva a cabo una efectiva historia del arte de aquel período a través de la arquitectura, la pintura y la escultura, como también de la ornamentación; es decir, ha trazado un cuadro general de la «voluntad artística» de aquella época. Además, ha relacionado las formas artísticas con las características sociales, religiosas y científicas de la misma época, e incluso ha hecho alguna que otra referencia a la historia de la crítica a propósito de la estética de san Agustín. No se trata, por otro lado, de completar exteriormente, puesto que la atención de los escritores se ha centrado en la concreta obra de arte, y el *Kunstwollen* o, mejor, los esquemas figurativos que lo integran, le han servido para determinar los principios por los que toda obra de arte ha sido creada. En este sentido, el *Kunstwollen* se convierte en la real conciencia del artista creador, históricamente reconstruida.

El análisis que Riegl efectúa, por ejemplo, del sarcófago denominado de Alejandro Severo enclavado en el Museo Capitolino de Roma, es el siguiente. El plano de fondo sólo es visible a través de una sutil faja que las cabezas de las figuras tocan; tal faja es el único residuo que queda del plano de fondo, concebido, por los estilos anteriores, como superficie ininterrumpida. Por debajo de la citada faja no existe ningún otro fondo, sino que las figuras están dispuestas en dos series, la una delante de la otra, de las cuales la posterior únicamente está representada por las cabezas. Las figuras de la parte anterior están esculpidas formando unos relieves de tal manera que produzcan, en los espacios existentes entre sí, fuertes sombras, de modo que dé la sensación de que las figuras se mueven libres por el espacio. Tal característica parece acentuarse si traemos a la memoria otros sarcófagos contemporáneos o casi, en los que las figuras están dispuestas sobre un plano que sirve de fondo. Aquí se observa la tendencia al pleno aislamiento espacial de las figuras. La permanencia del plano de fondo, empero, aun cuando esté limitado a la sutil faja, induce al artista a una precisión de los contornos que no se corresponde con el aislamiento espacial. La claridad clásica es substituida, en esta obra, por una alternancia de luces y sombras, a pesar de que las numerosas penumbras traducen un residuo de concepción táctil. Para que este estilo pueda alcanzar una mayor

coherencia, es preciso un concepto más óptico de la figura y una mayor simplificación de los contornos.

En el tipo de análisis como el que ahora acabamos de ver, no se da el juicio de valor. En efecto, la coherencia con el estilo óptico, que supone una abstracción, no es necesaria para que la obra sea una obra de arte. La coherencia necesaria para la obra de arte es la que guarda relación con la personalidad de su autor, y no con cualquier abstracción. Mediante dicho acuerdo transaccional entre lo táctil y lo óptico, el artista puede elaborar tanto una forma perfecta, como una forma mediocre. La importancia, empero, del análisis de Riegl consiste en haber determinado cuál es el carácter de la citada concepción, es decir, la relación que aquel sarcófago tiene, no sólo con el binomio táctil y óptico, sino también con todo el desarrollo de la visión de la antigüedad. Lo que se juzga en una obra de arte es el proceso creativo del artista, y no se podría hacer una reconstrucción de dicho proceso mejor que la realizada por Riegl. Se entiende, claro está, que este análisis no es completo, pues el punto de vista utilizado es el que corresponde a un determinado estado de ánimo, y aquellas formas representan una concreta manera de sentir que debe ser aclarada. El análisis, por consiguiente, es incompleto, pero indiscutible, dentro de sus limitaciones.

Tampoco Riegl lo hubiese podido completar si no hubiese tenido una clara experiencia de los conceptos formales que se han sucedido en la antigüedad, conceptos que él obtuvo mediante el análisis directo de la obra de arte, y que pueden resumirse en lo siguiente: en los relieves egipcios el plano táctil está investido de una tal importancia que las figuras se refieren a dicho plano sin tener en cuenta la profundidad. Correspondió a los griegos la tarea de emancipar la imagen en el espacio, emancipación de la que se obtiene la centralidad de la composición, el escorzo y las penumbras. Su defecto reside en que éstos conciben el espacio como cerrado y cúbico, según las tres dimensiones, y no un espacio libre. Se interesan por las formas aisladas en el espacio, pero no por el espacio en cuanto tal. Hasta llegar al período helenístico la composición de las figuras sigue siendo referida al plano, a la altura y a la amplitud, y no a la profundidad. Entonces, aparece el ligamen entre el aislamiento espacial de las figuras con respecto al plano y la emancipación de las relaciones espaciales. Un paso ulterior fue dado en los tiempos del imperio romano, cuando la concepción óptica fue sustituida por la táctil (aquí Riegl utiliza las observaciones llevadas a cabo por Wickhoff), con el resultado de una disminución del relieve y de las sombras. La observación asume el significado de visión de lejos. En el período imperial medio, se observa una superposición de las figuras, la desaparición del plano de fondo, y la sustitución del claroscuro y sus paisajes por los contrastes de luces y sombras. En el bajo imperio aparecen síntomas de retorno al pasado y rasgos que anuncian el futuro. Estos últimos se encuentran más en la capacidad de expresión de la nueva manera de sentir (la cristiana) que en las figuras en concreto, de nuevo aisladas en el seno de un espacio cúbico. Siendo, empero, el sacrificio de los detalles de carácter táctil la consecuencia de la concepción óptica, los contornos vuelven a aparecer, los contornos aquellos que ya habían sido utilizados en el antiguo oriente semítico.

Retrocedamos ahora con el pensamiento al análisis del sarcófago denominado de Alejandro Severo: sin todos los principios de la visión de la antigüedad, de los cuales hemos dado aquí una visión sumaria, dicho análisis no hubiese podido realizarse; y el sarcófago hubiera sido interpretado mediante criterios ajenos a él, dando lugar a equívocos.

Riegl ha analizado el arte barroco romano a partir de unos principios de semejante naturaleza, es decir, en base a la coherencia e incoherencia del punto de vista, con miras no a emitir una valoración basada en principios, sino a *liberar* al juicio artístico de los prejuicios académicos extraídos del formalismo griego y del renacimiento italiano.

Heinrich Wölfflin: los conceptos fundamentales de la historia del arte y el binomio táctil-óptico

Heinrich Wölfflin (1864-1945) es bastante más famoso que Riegl y pasa hoy como el mayor creador de las ideas del formalismo. Tiene, por otra parte, una mayor conciencia de la necesidad de la historia de la cultura y del análisis psicológico del arte; yuxtapone, empero, más que funde, los diferentes tipos de historia, de tal manera que todos resultan incompletos. Burckhardt lo ha educado en la historia de la cultura, e Hildebrand ha ejercido en él una fuerte influencia en lo referente a la historia de la visión artística. Su pensamiento es más delicado que el de Riegl, aunque menos creativo; su gusto se limita sobre todo al Renacimiento y al barroco,

sin poseer la universalidad abarcadora de Riegl. Wölfflin, por ejemplo, no comprende el arte primitivo, y cuando lo analiza, habla de su rigidez, incoherencia y falta de unidad.

Dos de sus libros *Renacimiento y Barroco* (1888) y *El arte clásico* (1899), contienen ensayos de psicología, de historia de la cultura y de tipo formal. Más coherente y, ciertamente, bastante superior a los citados es el libro *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (1915), que versa sobre el problema del desarrollo del estilo en el arte moderno. Los conceptos fundamentales son cinco símbolos formales cuya ilustración ocupa todo el libro.

Cada símbolo está constituido por el tránsito entre dos términos antitéticos. Y así tenemos:

1. El desarrollo de lo *lineal* a lo *pictórico*, por el que de la consideración de la línea en tanto que guía del ojo se pasa al desprecio de la línea. Más genéricamente, «lineal» significa la concepción de los objetos en su carácter táctil de contornos y planos, y «pictórico» indica la renuncia al dibujo palpable y la voluntad de plasmar una pura apariencia visual. En el primer caso el acento está puesto sobre los límites de los objetos; en el segundo, la aparición sobrevuela sobre lo indeterminado. La visión plástica y contorneada aísla las cosas; para el ojo que ve de una manera pictórica las causas se confunden. El interés que allí se concentra en los objetos corpóreos aislados, cual si fuesen valores sólidos y palpables, aquí se aúna a la visibilidad total como si fuera una incierta apariencia.

2. El desarrollo de la *visión en superficie* a la *visión en profundidad*. El arte clásico refiere todas las partes de una composición a la superficie, mientras que el barroco acentúa la superposición. La superficie es elemento de la línea; la yuxtaposición de los planos es la forma de la máxima nitidez. Junto al desprecio por los contornos aparece el desinterés por la superficie; a partir de entonces el ojo se imagina las cosas, sobre todo, por lo que avanza o retrocede. No se trata de una diferencia cualitativa, puesto que la visión de la profundidad no tiene relación alguna con la mayor capacidad de representar el espacio: se trata de un modo de ver las cosas fundamentalmente diferente; por esto, el estilo de la superficie no es el estilo del arte primitivo, sino que más bien aparece por vez primera en un momento de pleno dominio del escorzo y de la perspectiva.

3. El desarrollo de la *forma cerrada* a la *forma abierta*. Toda obra de arte debe ser un mundo cerrado, y si no está

limitada, es defectuosa. La interpretación, empero, de tal necesidad ha sido tan diferente en el siglo XVI y en el siglo XVII que, ante la forma elegida por el barroco, se puede concebir la clásica coordinación como el arte de la forma cerrada. No se trata de una mera contraposición, pues la laxación de las reglas y la intolerancia de los rigores constructivos traen consigo un modo de representación esencialmente nuevo, que debe ser puesto entre las formas fundamentales de la representación.

4. El desarrollo de la *multiplicidad* a la *unidad*. En el sistema de coordinación clásica, las partes individuales constituyen siempre algo que es independiente, si bien, claro está, relacionado con el todo. No se trata del incoherente carácter fragmentario del arte primitivo: lo particular se relaciona con el todo, sin dejar, sin embargo, de tener un rasgo propio. Al observador se le presenta una articulación, un tránsito de miembro a miembro; y esto responde a un concepto muy distinto del de totalidad, como el siglo XVII realiza y exige. En ambos estilos se trata de una unidad (en oposición al período preclásico que no comprende aún tal idea en todo su sentido); no obstante, en el primer estilo la unidad se alcanza mediante una armonía de partes libres, mientras que en el segundo se opera una confluencia de todas las partes de una forma única, o bien una subordinación absoluta de las partes al elemento principal.

5. El desarrollo de la *claridad absoluta* a la *claridad relativa de los objetos*. Constituye una operación que recuerda desde bastante cerca la contraposición entre lo «lineal» y lo «pictórico»; la representación de las cosas, tal y como éstas son, tomadas individualmente y accesibles a la sensación plástica, y la representación de las cosas tal y como aparecen, vistas en su totalidad, y sobre todo, a través de sus cualidades no plásticas. Empero, particular significado asume el hecho de que la época clásica haya cultivado un ideal de perfecta claridad, al que el siglo XV había, de forma incierta, tendido, y que el siglo XVII trató de un modo bastante libre. No es que los artistas barrocos estuvieran confusos —pues la confusión inspira siempre aversión— ocurre, únicamente, que éstos no consideraban más la claridad del motivo como el objetivo mismo de la representación. La forma ya no tiene necesidad alguna de ser plasmada en su totalidad ante los ojos, basta con que aparezcan sus más elementales rasgos. Composición, luz y color no tienen ya como misión servir a la claridad de la forma, sino que viven de su propia vida. La clari-

dad relativa, en tanto que forma general de representación, aparece en la historia del arte, cuando lo esencial adopta una apariencia de hecho nueva. También en este caso, si el barroco se ha alejado de los ideales de Durero y de Rafael, no por esta razón se distancia en cuanto a calidad, sino que manifiesta más bien otra actitud ante el mundo.

Estos cinco símbolos se pueden considerar, como asimismo lo hace Wölfflin, como cinco puntos de vista del mismo fenómeno. El lineal-plástico presenta un natural parentesco con la cerrada distribución espacial del estilo de superficie, así como el constructivo-cerrado con la individualidad de las partes y con la claridad absoluta. Por otro lado es posible impulsar la claridad relativa de la forma, y la acentuación de la unidad en detrimento de las partes, a través de lo a-constructivo fluente dentro de los límites de una concepción impresionisticopictórica. El estilo en profundidad pertenece, asimismo, pese a ciertas oposiciones, a esta segunda familia, por cuanto se fundamenta sobre determinadas apariencias, que poseen un significado para el ojo, mientras que no poseen el mismo significado para el tacto. He aquí, por consiguiente, cómo los cinco símbolos pueden ser reducidos a la pareja táctil-óptica, que hemos hallado en Riegl, y que Wölfflin hereda de éste y, al mismo tiempo, de Zimmermann y de Herbart.

Wölfflin escribió, recientemente, una revisión de sus principios después de las críticas recibidas. Se torna más cauto en el uso de la distinción entre forma y contenido afirmando que

en cualquier nuevo estilo visual se plasma un nuevo contenido del mundo. No sólo se ve *de otro modo*, sino que también se ve otra cosa. Y entonces, ¿por qué complicarse, y no hablar simplemente *de expresión*? Porque se trata de desarrollar posibles sólo en el transcurso del proceso figurativo, que pertenecen a la historia del espíritu, pero que serían inexplicables sin la participación del factor interno, la influencia continua de la imagen sobre la imagen, de la forma sobre la forma.

Aquí Wölfflin no tiene en cuenta que el origen de cualquier obra de arte está en la vida y no en una obra de arte precedente. Y sigue proponiendo ejemplos:

Cuando Franz Hals, o Velázquez, sustituyen en el retrato el rígido dibujo de Holbein por un tipo de dibujo vibrante, se podría pensar que es el resultado de una nueva visión del hombre que busca

lo esencial en el movimiento y no ya en la actitud de reposo; sin embargo, lo mismo se da en la representación de la naturaleza muerta, donde no es posible hablar de movimiento tal cual.

Salvo que, incluso en la representación de la naturaleza muerta, se puede obtener sentido de movimiento, no de los objetos representados, sino más bien de las luces y de las sombras que el pintor del siglo XVII ha pintado bajo el pretexto de la naturaleza muerta. Del mismo modo, Wölfflin se mostraba menos seguro del desarrollo histórico de sus símbolos, es decir, de la necesidad de la evolución de la forma cerrada a la forma abierta. Y en efecto, la historia nos enseña que los cambios del gusto no dependen de la lógica y que de la forma abierta se ha vuelto, muchas veces, a la forma cerrada: la experiencia del arte contemporáneo, en este sentido, es explícita. Los símbolos del formalismo son hoy de uso común por parte de los historiadores del arte y de los críticos de arte. Muchos incluso los multiplican, lo cual es una ventaja. Su tarea constituye una aproximación a la obra de arte individual.

El ideal paradójico sería hallar un símbolo para cada obra de arte.

Su uso ha supuesto algunas formas equívocas de historia del arte. Por ejemplo, la historia de los símbolos abstractos concebida como historia genética del arte, o bien la historia del arte «sin nombres» por ser una historia centrada tan sólo en los modos de ver. Significaba un desconocer la función de la personalidad de la obra de arte, cual ha sido claramente subrayado por el mismo Fiedler. La historia de los símbolos de la visión debe limitarse a ser la historia de uno de los aspectos del gusto. Esto es, ésta completa oportunamente las historias de la «cultura», como las de Burckhardt y Dvorák, sobre las cuales hemos hablado en el capítulo 9.

11. La crítica acerca del arte del siglo XX

Las bases del arte contemporáneo

El lazo histórico existente entre el formalismo de Von Marées o de Fiedler, y el origen del gusto por la abstracción en el arte francés puede señalarse quizás en Laforgue, del que ya hemos hablado. Sea como fuere, con la crisis del impresionismo acaecida en 1880, surgió la necesidad de una teoría de la forma y la tendencia al arte abstracto.

Cézanne, el «divisionista» Seurat y el «simbolista» Gauguin son considerados como los precursores de la pintura abstracta en Francia. Maurice Denis iniciaba, en 1890, su *Définition du Néo-Traditionnisme* con estas célebres palabras: «Se rappeler qu'un tableau —avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote— est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées».[1]

Las dos mayores revoluciones pictóricas acaecidas de 1905 a 1910 son las de los *fauves* y los *cubistas*. Ellos han representado una crisis de la «durée», y además han permanecido vigentes durante bastante tiempo, y aún hoy, la pintura sigue dependiendo de ellos en cierta medida.

Desde un punto de vista social, las dos revoluciones fueron la consecuencia de la inestabilidad, la inquietud y la

1. «Recuérdese que un cuadro —antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda, o una anécdota cualquiera— es esencialmente una superficie cubierta de colores agrupados en un cierto orden» *(N. de T.)*

necesidad de radicalismo que caracterizan nuestra época a partir de 1905 aproximadamente.

En lo referente al aspecto filosófico supusieron una revuelta contra la razón, y un triunfo del intuicionismo bergsoniano.

En lo referente al aspecto moral representaron el anhelo de verdad a cualquier precio, contra todo convencionalismo, sin crear, empero, nuevos principios.

En lo referente al aspecto cultural subrayaron la crisis del humanismo y la convicción de poder crear un nuevo orden, independientemente del orden antiguo, o, más bien, en contra de éste. Las ciencias físicas participaron en la nueva orientación de los espíritus mediante famosos descubrimientos, que hicieron ver cómo la realidad no consistía en lo que los sentidos y la razón nos daban a entender, sino en algo que la imaginación debía descubrir. Al lado de algunos misterios desvelados por los descubrimientos científicos, otros debían ser indagados, y todos, los pintores en primer lugar, creyeron poderlos desvelar.

Los artistas, del Renacimiento en adelante, adoptaron una doble actitud con respecto a la ciencia: o se aprovechaban de la ciencia para asignar al arte una base racional o se rebelaban contra ella en nombre de los derechos de la fantasía. Los *fauves* siguieron este segundo camino. Los cubistas, empero, pretendieron sustituir el arte por la ciencia o, al menos, crear una ciencia a su modo.

Sintieron, en base a este objetivo, la necesidad de hacerse con un cuerpo teórico. También Cézanne, Seurat, Gauguin y Van Gogh vieron necesaria la teoría. A los *fauves*, por el contrario, no les preocupó esta cuestión, su estética era difusa e incierta. De ahí el éxito de los cubistas completamente armados de teoría.

La antítesis entre los *fauves* y los cubistas no era, empero, radical: el mismo Apollinaire, en 1910, afirmaba que las exposiciones de los *fauves*, realizadas entre 1906 y 1908, habían constituido el «preámbulo del cubismo». En efecto, tanto los *fauves* como los cubistas rechazaban el hecho de dejarse llevar por las emociones producidas por las apariencias de la naturaleza, afirmaban pretender superar el sensualismo de los impresionistas y querer entrar en contacto con una realidad más profunda y verdadera. De ahí la negación de la «civilización» tradicional, que impide el contacto con el conjunto de sus normas; de ahí, también, la profunda desconfianza con respecto a los «valores» de la historia y la evasión

de la historia a través de la prehistoria (el arte negro), siguiendo las huellas de la aventura tahitiana de Gauguin y la africana de Rimbaud. Desde un punto de vista figurativo, tanto los *fauves* como los cubistas, al negar la perspectiva y el ideal clásico de la forma plástica, tenían ante sus ojos una pintura de superficies cromáticas, es decir, el valor absoluto e inmediatamente expresivo del color.

Para Picasso, y en concreto en lo referente a su primera etapa cubista, es fundamental la experiencia del arte negro. De Braque, el otro defensor del cubismo, es preciso recordar su etapa *fauve*.

Cierto es que, en un segundo momento y, sobre todo, por obra de los artistas franceses como Metzinger, Delaunay y Léger, el cubismo enuncia su fe en la historia, al afirmar de forma clamorosa su adhesión a la «civilización mecánica»: lo cual los sitúa en aparente oposición con los *fauves*. Empero, incluso el mito de la civilización mecánica constituye una manera de evadirse de la historia, de proyectarse sobre el futuro, al igual que la exaltación del arte negro era un modo de proyectarse sobre el pasado inmemorable, no ya en una eterna historia, sino en una eterna prehistoria.

El cubismo, empero, y debemos entender con dicha palabra el primer cubismo o cubismo científico o analítico, representa, frente a la voluntad de inmediatez expresiva de los *fauves*, una exigencia de reflexión crítica, que se plasma en un atento análisis de la pintura de Cézanne.

Los cubistas, por otro lado, no podían rechazar otra exigencia presente en el arte contemporáneo, y que constituye, asimismo, el otro aspecto del deseo de totalidad, es decir, la expresión de los instintos religiosos, que Rouault afirmaba con tanta autoridad, abriendo, de este modo, las puertas al expresionismo. Las sucesivas fases de la pintura de Picasso se explican precisamente a través de esta necesidad de satisfacer exigencias, a la vez, complejas y opuestas.

Por último, si es cierto que la realidad está más allá de la apariencia, la naturaleza y la historia, también lo es que apariencia, naturaleza e historia conforman nuestra experiencia y únicamente a través del análisis de ésta se podrá llegar a la intuición de la realidad que la trasciende. El cubismo, pues, pese a sus primeros programas, constituye una revisión de la tradición, un compromiso orientado a encontrar las leyes proporcionales y matemáticas que, se supone, rigen y ordenan la naturaleza, y un análisis encaminado a restaurar los valores más profundos y originales del lenguaje figurativo.

Por esta razón, las miradas de estos pintores revolucionarios volvían a posarse sobre las obras de los museos; y descubren con estupor que casi todos los grandes maestros del pasado, a partir del momento en que han intuido y expresado valores eternos o estructurales de la realidad, pueden ser considerados desde un punto de vista cubista.

Si bien la directriz del gusto, en el siglo XX, ha continuado siendo la pintura, también la *escultura* ha dado pasos gigantescos con vistas a plasmar la nueva visión del mundo, ofrecida por la pintura, basada en la relación entre un objeto y todo lo que le rodea, más que en el aislamiento de las cosas representadas, propio de la escultura clásica; por esta razón, ha roto los ligámenes que la unían a la tradición escultórica del pasado y ha aceptado el principio de la forma abstracta del cubismo pictórico.

La *arquitectura*, hasta principios de nuestro siglo, había permanecido estancada en lo que respecta al gusto, si se la compara con la pintura o la escultura. Seguía repitiendo, de manera mecánica, las formas del Renacimiento y del barroco. La revuelta del nuevo gusto en contra del tradicional ha sido, empero, incluso más fuerte en la arquitectura que en las otras artes hermanas. Siendo más radical la destrucción, se comprende que la reconstrucción haya sido más lenta e incierta, y que sean más escasos los resultados artísticos obtenidos, pese a que la reforma de la concepción arquitectónica ha tenido una mayor importancia social y una enorme difusión. Los principios del nuevo gusto se fundamentan en la correspondencia entre la forma de la construcción y la función que ésta realiza en la vida práctica, y en la coherencia orgánica de las relaciones entre las formas.

La reflexión crítica de los cubistas

Un pintor cubista, Albert Gleizes, se ha dedicado a buscar en las formas del arte antiguo y, en particular, en el arte románico y gótico, una ley generadora de ritmo que tuviese el valor de intuición fundamental de la realidad; y es fácilmente comprensible cómo, más tarde, cuando se afirma que la historia del arte debe poseer un método científico basado en una ley positiva, se llega a revalorizar el concepto clásico de forma o, sin más, a su integración por cuanto el cubismo «estudia el volumen en su mecanismo y restituye a

la perspectiva la multiplicidad de puntos de vista implícita en ella». El proceso, diferente en cuanto a los métodos, no difiere sustancialmente, en lo referente a los resultados, de los teóricos formalistas, de Riegl y Wölfflin. En efecto, después de haber privado a la forma plástica de sus justificaciones históricas, en concreto, allí donde sería legítimo optar por una radical postura anticlásica, resurge el reconocimiento del valor absoluto, teorético o metafísico (y, por consiguiente, ahistórico) de la forma clásica.

Otro pintor teórico del cubismo, André Lhote, observa las obras de arte con una más viva participación y unos intereses figurativos más determinados. Curioso resulta, sin duda, el juicio que hizo de Ingres. Este no es ya el clásico puro y el riguroso purista rafaelesco, que la crítica romántica había contrapuesto a Delacroix, sino todo lo contrario,

> ce nu (la *Grande Odalisca*) possède, aux yeux des censeurs professionnels, entre autres tares, deux vertèbres de trop et un sein déraisonnablement placé sous le bras: voici profanée l'anatomie, cette science sacrée, cette clef de voûte du temple de l'Académisme décadent.[1]

Ingres, ante la naturaleza, experimenta una fuerte emoción:

> Il n'y a plus de vérité anatomique, si cette vérité est en opposition avec la sensation que lui donne le corps qu'il a devant les yeux. Cette courbe adorable du dos, si déliée, si souple, si longue, il l'allongera encore, malgré lui, pour mieux rendre apparent à autrui le trouble qu'elle lui inspire. Il déformera, il entrera en contradiction avec ce que son esprit *sait* pour exprimer ce que son coeur *vient d'apprendre*.[2]

En el *Apoteosis de Homero*, el brazo de Tetis extendido hacia la cara de Júpiter «ce n'est pas un bras tel qu'il

1. este desnudo (la *Gran Odalisca*) tiene entre otras taras, a los ojos de los censores profesionales, dos vértebras de más y un seno absurdamente colocado bajo el brazo: hete aquí profanada la anatomía, esa ciencia sagrada, esa piedra angular del templo de la Academia decadente (*N. de T.*).

2. No hay verdad anatómica, si tal verdad se opone a la sensación que le produce el cuerpo que tiene ante los ojos. Esa curva adorable de la espalda, tan sutil, tan flexible, tan larga, se alargará aún más en su pintura, fatalmente, para hacer evidente a los demás el estremecimiento que le inspira. Deformará, contradirá lo que su razón *sabe* para expresar lo que su corazón *acaba de aprender* (*N. de T.*).

est en realité, avec ses angles, et le fouillis de ses veines et de ses muscles, c'est une forme inventée, une chose chaude et sinueuse, faite pour caresser et envelopper sensuellement».[1] Por consiguiente, es el dualismo, la contraposición y el recíproco complementarse de sensualidad y razón lo que conduce a Ingres a expresar una realidad que está más allá de la naturaleza. He aquí, pues, delinearse un proceso que desde Ingres, pasando por los impresionistas y Cézanne, lleva al cubismo. La tradición del impresionismo, anteriormente confundida y condenada junto con el romanticismo, vuelve a adquirir actualidad porque Cézanne ha convertido al impresionismo en «algo tan sólido y duradero como el arte de los museos». La «sensación» vuelve de nuevo a ocupar el primer plano; sin una profunda entrega a sus propias sensaciones, Cézanne no hubiese alcanzado el «pouvoir de lire à travers les objets».[2] Por el contrario, «l'univers pour lui n'eut des limites matérielles. Les phénomènes devinrent transparents, et laissèrent voir leurs sources».[3] El ideal del arte vuelve a ser un valor de clasicidad, a alcanzar, sin embargo, mediante una nueva sensibilidad.

Un ejemplo de la adopción de la experiencia cubista como guía en el juicio de las obras de arte antiguas y modernas se halla representado por los ensayos de J. W. Power sobre la construcción pictórica y por sus análisis geométricos de las obras de Rafael, Duccio, Rubens y Juan Gris. La atención se encuentra aún concentrada en los intentos de dar una solución al «dualismo» cubista, que aquí, todavía es expresado en términos puramente figurativos: la idea de superficie o de plano y la idea de profundidad o de volumen. En realidad, dicho dualismo es resoluble a través de una actitud crítica que, como es obvio, no puede excluir la superficie en favor de la profundidad o el volumen en provecho del plano: en esta actitud crítica, empero, se aparece también la ambigüedad de un ideal de originalidad y de novedad formal que se quiere afirmar sin comprometer, de un modo irremediable, a la tradición, o de una realidad que se pretende alcanzar sin

1. no es un brazo como los brazos de la realidad con sus ángulos y su haz de venas y músculos, sino una forma inventada, algo cálido y sinuoso, hecho para acariciar y *abrazar* sensualmente (*N. de T.*).

2. poder de leer a través de los objetos (*N. de T.*).

3. el universo no tuvo para él límites naturales. Los fenómenos se hicieron transparentes y dejaron ver sus fuentes (*N. de T.*).

negar de una manera enérgica el valor de las apariencias naturales y de la emoción.

Tal es la contribución crítica de un pintor español que participó, junto con Picasso y Braque, en el movimiento cubista: Juan Gris. D. H. Kahnweiler, nos ha transmitido, a la vez que un atento análisis figurativo de la obra del citado pintor, las ideas que éste sostenía con respecto al arte. Juan Gris —dice Kahnweiler— se puede parangonar a Picasso, al igual que Rafael a Miguel Angel: en el primero existe una medida, una tibia pureza y un valor estático y clásico, en el segundo una tumultuosa y romántica violencia expresiva. Gris, además, sitúa en primer plano el valor de la emoción; y a la afirmación de Braque «amo la regla que enmienda la emoción», responde que prefiere la emoción que enmienda la regla. La regla, por consiguiente, precede a la emoción, como el nóumeno al fenómeno: la experiencia penetra en el ritmo intuido, vivificándolo. Por esta razón, Gris quiere distinguir su cubismo, sintético, del cubismo analítico:

> Je commence par organiser mon tableau, puis je qualifie les objets. Il s'agit de la création d'objets nouveaux ne pouvant se comparer à aucun objet de la réalité. C'est précisément ce qui distingue le cubisme synthétique du cubisme analytique. Ces objets nouveaux, du coup, échappent à la déformation. Mon *violon*, étant une creation, n'a plus à craindre la comparaison. [1]

En Juan Gris, la tendencia expresionista a la deformación, constituye el ideal de una forma absoluta, incomparable. La pintura de Gris es, pues, la que plasma el valor «conceptual» que le asignaba Apollinaire: entendiendo por conceptual un arte que realiza las ideas de una manera inmediata en lugar de trasponerlas en parábolas o metáforas; el arte medieval y no el renacentista. Basándonos en esto, debemos convenir que, si por un lado el cubismo tiende a concretarse en puras emociones o sensaciones del color, dando lugar a una fórmula decorativa que obtiene gran difusión por todas partes, y por el otro parece emparentarse, indirectamente, con determinadas y remotas opiniones de Ruskin o de Morris sobre el valor del arte medieval en tanto que arte colectivo o social, matriz de objetos, y de una espiritualidad interna a la técnica.

1. Empiezo por organizar mi cuadro, luego califico los objetos. Se trata de crear objetos nuevos que no puedan compararse a ningún objeto de la realidad. Esto es lo que distingue el cubismo sintético del cubismo analítico. Estos nuevos objetos, súbitamente, escapan a cualquier deformación. Mi *violon*, por ser una creación, no tiene por qué temer cualquier comparación (*N. de T.*).

Si la obra de arte no consiste ya en una representación ideológica de la naturaleza, sino en un hecho real, es decir, constituye la creación de un «objeto» artístico válido por sí mismo y no por lo que representa, entonces el proceso artístico es esencialmente un proceso técnico, de artesanía: el artista no crea ni inventa, sino que obedece a una profunda ley de la realidad, y cuanto más descubre en sí mismo dicha ley tanto más se desprende de todo lo que hay en él de convencional, y de costumbres sentimentales o emotivas.

Futuristas

Las limitaciones formales del cubismo analítico fueron ya indicadas, aunque quizá de una forma un tanto confusa, por los futuristas italianos, entre los cuales debemos hacer mención del escultor Boccioni, el pintor Carrà y el arquitecto Sant'Elia. Las ideas originales fueron expresadas por Boccioni y se resumen en los conceptos de simultaneidad y de dinamismo plástico. Tanto Boccioni como Carrà reprochan la estaticidad y la objetividad del cubismo; y afirman en el futurismo un arte que nada tiene que ver con los objetos, sino con los estados de ánimo. Desdichadamente, dichos artistas se preocupan más por la tradición nacional que por la tradición impresionista europea. Hablan de síntesis, pero no de una síntesis de los elementos de la visión, sino más bien de la síntesis de los datos empíricos. Cuando Boccioni afirma que un caballo en movimiento no es un caballo quieto que se mueve, sino algo completamente diferente, sustituye la idea del movimiento por la idea del caballo, es decir, un fenómeno físico por otro fenómeno físico. Por esta razón, el concepto de simultaneidad, en lugar de resolverse en el concepto de síntesis, se degrada en el de velocidad. De ahí el abusado mito de la civilización de las máquinas, el antitradicionalismo práctico en lugar del estilístico y la rápida degradación de la polémica, no ya social, sino política.

Gino Severini es un pintor italiano que durante mucho tiempo trabajó en París en contacto con los pintores cubistas. Sus escritos se dirigen a buscar las leyes fundamentales de las proporciones, y las normas directrices de la con-

fusa forma perdida a partir del Renacimiento. La oposición ahora no se centra ya entre la Edad Media y el Renacimiento, como fue para Wackenroder y Ruskin, o para los nazarenos y los prerrafaelitas; la antítesis se da entre un arte verdadero y un arte ilusorio, entre un arte que se basa en la antigua sabiduría de la tradición y un arte que se orienta a la experimentación y al efecto dramático. El arte «no es más que una ciencia humanizada»; una de las causas de la decadencia del arte reside en su separación de la ciencia, pues la teoría no debe separarse nunca de la práctica o de la experiencia. Tarea del artista es la de «reconstruir el universo a partir de las mínimas leyes que lo rigen». Pero tal «reconstrucción» no tendría sentido alguno si en tal hecho de «reconstruir» no se repitiese el proceso y el acto creativo. De este modo con la participación de la estética neoescolástica de Maritain, el tema religioso vuelve a integrarse en la teoría del arte moderno; y no ya, desdichadamente, con el rigor y la fuerza moral de Van Gogh, sino en tanto que principio de autoridad que preside la actividad artística. En este sentido el movimiento artístico iniciado con el cubismo se transforma en un inútil neoprimitivismo o en un peor neoclasicismo: inevitable reacción a lo que el futurismo tenía de afín con el cubismo, es decir, el antitradicionalismo.

Del cubismo al suprarrealismo

Se ha insistido mucho, por parte de algunos escritores, y en particular de Amédée Ozenfant, sobre la necesidad de no confundir el verdadero cubismo, que alcanzaría su punto culminante en 1914, con los movimientos y tendencias que aparecieron en el arte europeo después de la Primera Guerra Mundial. Si se considera que tales movimientos y tendencias tuvieron como protagonistas a los mismos artistas que habían protagonizado el movimiento cubista, la instancia de Ozenfant, llena, a primera vista, de conocimientos históricos, resulta menos persuasiva, pues la historia del arte es sobre todo historia de los artistas y no se puede prescindir fácilmente del desarrollo que éstos han dado a sus conceptos. Hay, además, otro argumento: la pintura y la escultura cubistas han creado un lenguaje figurativo que ha reemplazado de una manera inmediata al lenguaje naturalista que, ya sea a través de los aspectos y las obras más variadas, había sido utilizado

hasta ese momento en pintura y escultura. En efecto, las más válidas afirmaciones del arte moderno a partir del cubismo han sido fundamentadas en el neonaturalismo formal de los cubistas, es decir, en el principio de la forma no representativa o no-figurativa, de la forma-realidad y no de la forma-imagen. Por consiguiente, parece posible concebir el cubismo en tanto que *género* con respecto a la *especie* de los movimientos sucesivos, hasta llegar al superrealismo. Georges Lemaître, dedicándose más a la literatura que al arte figurativo, ha trazado el esquema siguiente del camino histórico seguido por el cubismo:

1. *Cubismo científico.* Constituye la tendencia primaria del movimiento, y se justifica sobre todo en tanto que reflexión y elaboración de los hallazgos de Cézanne. Se dirige al descubrimiento de una realidad pura aparte de la ilusión sensorial.
2. *Cubismo órfico.* Supone la superación del método analítico propio del cubismo científico; constituye el anhelo de una comunicación mística con la conciencia universal, o la expresión sintética del «contenido espiritual del mundo».
3. *Cubismo físico.* A pesar del calificativo es otro paso hacia la abstracción. El artista, para ponerse en contacto con el puro espíritu sin ninguna clase de obstáculos materiales, quiere sacar de sí mismo incluso los modelos u objetos *físicos* a los cuales debe recurrir para expresar su mensaje. Mientras que en los primeros cubistas aparecían aún fragmentos de formas naturales, pese a estar combinados de modos no naturales, ahora únicamente se admiten las formas y figuras surgidas de la más profunda interioridad, no relativas a ninguna experiencia determinada.
4. *Cubismo instintivo.* Está relacionado con la proposición bergsoniana, que afirma que también el instinto es una suerte de trascendencia. Se trata de la primera formulación del automatismo superrealista.

El ensayo de Lemaître se refiere de un modo indiscriminado tanto a la literatura como al arte figurativo; en efecto, después de haber negado todo valor a la forma en tanto que representación e indicado la validez del arte en el mero

acto expresivo, se derrumban las fronteras existentes entre las distintas categorías del arte. El arte se convierte en la expresión de un mundo oculto y más verdadero, aunque inaccesible a través de la inteligencia; constituye un mero acto existencial. Así el suprarrealismo se afirma como un necesario desarrollo de los principios cubistas y como superación poética de su formulación científica. En efecto, los más válidos documentos críticos del movimiento suprarrealista son los de los poetas. Las primeras bases de la poesía suprarrealista se encuentran ya en Jarry y en Apollinaire, el poeta que antes de la guerra había impulsado el cubismo y el futurismo. La misma palabra «suprarrealista» aparece, por vez primera, en el subtítulo de una comedia de Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, escrita en 1917. Éste en su testamento espiritual, realizado el año siguiente, vuelve a incidir sobre la afirmación de que la tarea del artista es la de «exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente».[1] Más explícito es Marcel Proust cuando afirma:

> La grandeur de l'art véritable... c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue, et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes, aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles, parce que l'intelligence ne les a pas développés.[2]

1. exaltar la vida, sea cual fuere la forma en que se presente *(N. de T.)*.

2. La grandeza del arte verdadero... se trataba de volver a encontrar, de volver a aprehender, de que conociéramos esa realidad de la que tan alejados vivimos, de la que tanto nos distanciamos a medida que va haciéndose más sólida y más espeso el conocimiento convencional por el que la sustituimos; una realidad tal que sería espantoso si muriéramos sin haberla conocido y que, en definitiva, no es sino nuestra vida, la verdadera vida, la vida finalmente descubierta y esclarecida, la única vida por consiguiente realmente vivida, esa vida que, en cierto sentido, hay a cada instante en todos los hombres tanto como en el artista. Pero no la ven, porque no tratan de esclarecerla. Y, así, su pasado queda oculto bajo el montón de clichés, inútiles por no desarrollados por la inteligencia *(N. de T.)*.

La poesía, al igual que la pintura, es vida, y como tal, no soporta el juicio crítico. El mismo Du Bos no separa la función del crítico de la del artista creador. La misma idea es expresada por Paul Valéry. La crítica, por consiguiente, vuelve a ser concebida como acto artístico, y el crítico torna a ser «artifex additus artifici».

Los críticos son, de hecho, Breton, Aragon, Eluard, Cocteau, Sartre. Éstos toman sus principios teóricos del irracionalismo: Bergson, Freud y el existencialismo. Breton, en el primer *Manifeste du Surréalisme* (1924), define este movimiento de la siguiente manera:

> Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.[1]

En efecto, Breton espera asestar, a través únicamente de resaltar la extrema relación que une a estos dos términos, lo real y lo imaginario, un nuevo golpe a la división entre subjetivo y objetivo, y trazar un hilo de unión entre los mundos, durante tanto tiempo disociados, de la vigilia y del sueño, de la realidad exterior y de la interior, de la razón y de la locura, de la calma del conocimiento y del amor, de la vida y de la revolución.

Se trata de la crisis final de la objetividad, del modelo. Encontrar en sí mismo una razón positiva de protesta contra todos los convencionalismos significa participar de un proceso revolucionario general: la obra de arte será válida en la medida en que participe en la revalorización total de los valores y la acelere. Por consiguiente el inicio de una crítica de obras no figurativas supone ya un criterio de juicio: se acepta a Picasso «qui trompe sans cesse l'apparence avec la realité»,[2] y se desaprueba a Braque que «aime la règle qui corrige l'émotion»,[3] cuando es precisamente dicha regla la que debe ser negada *a priori*. La crítica, por tanto, no es ya una

1. Automatismo psíquico puro mediante el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, por escrito, o por cualquier otro medio, el funcionamiento real del pensamiento, prescindiendo de todo control de la razón, de toda preocupación estética o moral *(N. de T.)*.
2. que confunde sistemáticamente la apariencia con la realidad *(N. de T.)*.
3. ama la regla que corrige la emoción *(N. de T.)*.

crítica de la representación, pues el valor del arte se encuentra más allá de lo representado, en un principio activista que posibilita «la supervivencia del signo en la cosa significada»; su función consiste, por el contrario, en el reconocimiento de esta supervivencia o de la actualidad y actividad del signo más allá del objeto destruido. Es clara, en efecto, la tendencia de Breton a pasar de la pura enunciación teórica o polémica a una crítica comprometida que acepta la validez de una obra de arte en base a su actualidad e interior fuerza revolucionaria. Es en este sentido que Breton circunscribe la corta fase de cariz suprarrealista de la pintura de De Chirico y advierte que el hecho de no haber valorado la fuerza de la pintura de Chagall fue una grave laguna del movimiento (dadaísta y suprarrealista) encaminada a realizar la fusión de poesía y artes plásticas. Breton llegó, incluso, a superar los mismos límites del suprarrealismo histórico, cuando en el automatismo distingue, indiscriminadamente, entre un sentido pasivo y otro activo

> La découverte essentielle du Surréalisme est en effet que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire ou le crayon qui court pour dessiner, *file* une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange mais qui, du moins, apparaît chargé de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel.[1]

Y más:

> une oeuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). Freud a montré qu'à cette profondeur abyssale règnent l'absence de contradiction, la mobilité des invertissements émotifs dus au refoulement, l'intemporalité et le remplacement de la réalité exterieure par la réalité psychique, soumise au seul principe du plaisir. L'automatisme conduit à cette région en droite ligne. L'autre route qui s'est offerte au Surréalisme pour y parvenir, la fixation dite: «en trompe-l'oeil» (et c'est là sa faiblesse) des images de rêve, s'est avérée à l'expérience beaucoup moins sûre et même abondant en risques d'égarement.[2]

1. El descubrimiento del Suprarrealismo consiste en que, sin ninguna intención previa, la pluma que corre en la escritura o el lápiz que corre en el dibujo *hilan una substancia* infinitamente preciosa que, probablemente, no remita en su totalidad a otras especies, pero que, en cualquier caso, aparece cargada de todo lo que de emocional guarda el poeta o el pintor *(N. de T.)*.

2. puede considerarse suprarrealista una obra sólo cuando el artista se haya esforzado por acceder al campo psicofísico total (en el que el nivel de conciencia no forma más que una mínima parte). Freud ha demostrado que en el fondo abisal reinan la ausencia de contradicción, la movilidad de las inversiones emotivas debidas a la represión, la atemporalidad y la sustitución de la realidad externa por la realidad psíquica, únicamente sometida al principio del placer. El automatismo lleva directamente a esta región. La otra vía que ofrece el suprarrealismo para llegar a esta región, la llamada fijación «en trompe-l'oleil» —ilusión de los sentidos—, y ahí radica su debilidad, de las imágenes del sueño, se ha mostrado experimentalmente mucho menos segura e incluso repleta de riesgos de despiste *(N. de T.)*.

De ahí el juicio positivo sobre Tanguy, en cuya obra Breton busca reconocer un principio poético, y la valoración negativa de Dalí, cuya técnica expresiva es retrógrada (retorna a Meisonnier) y cuyo estilo es académico.

Así Breton llega a hacer un interesante juicio del arte abstracto, que ha encontrado en la escultura sus formas más persuasivas y libres de todo error psicoanalítico:

> D'extérieur qu'il était, cet objet traverse, en se niant de plus en plus dans son aspect, les deux grandes crises du cubisme et du futurisme (Archipenko, Lipchitz, Laurens, Boccioni, Duchamp, Villon), au sortir desquelles il est amené à ser mesurer dans le *constructivisme* avec l'objet *mathématique* tout récemment apparu, d'une élégance infaillible, bouleversante. Dès lors il ne lui restera plus qu'à renaître de ses cendres, en faisant appel pour cela aux puissances accrues de l'automatisme (Arp), aux pures joies de l'équilibre (Calder), aux jeux nécessaires, dialectiques, du plein et du vide (Moore).[1]

No es el momento de entrar en las sutiles interpretaciones o reconstrucciones literarias de obras figurativas, en particular de Picasso y de De Chirico, que nos ha legado Cocteau; ni en el compromiso prevalentemente teórico, polémico y moralista de Aragon, que ve en el arte moderno, y en concreto en el suprarrealismo, el más potente esfuerzo para des-

1. De exterior que era, este objeto traspasa, negàndose progresivamente a su aspecto, las dos grandes crisis del cubismo y del futurismo (Archipenko, Lipchitz, Laurens, Boccioni, Duchamp, Villon) y al salir de ellas se ve conducido a medirse en el *constructivismo* con el objeto *matemático*, de la más corriente aparición, poseedor de una elegancia ineluctable, trastornadora. A partir de este momento no tendrá otra salida que renacer de sus cenizas, instando para ello a las acrecidas potencias del automatismo (Arp), a las puras alegrías del equilibrio (Calder), a los juegos necesarios, dialécticos, de lo bello y lo vacío (Moore) *(N. de T.)*.

truir el carácter cristiano e histórico de nuestro mundo. El rumbo tomado por la más moderna pintura europea nos parece la refutación más clara de las indirectas afirmaciones sociales y revolucionarias del suprarrealismo.

Los pintores franceses de la última generación se autodenominan precisamente «abstractos-concretos» o, en base a una nueva pretensión de historicidad: «jeunes peintres de tradition française» (jóvenes pintores de tradición francesa). Su programa, formulado en 1941, rechaza la sujeción a la mera forma y pretende hallar, bajo la carta, el espíritu que la ha creado, y reafirmar el valor de una tradición en continua evolución. No se trata de un movimiento no evolutivo o de reacción: se trata, sobre todo, de volver a dotar a la conciencia de un contenido de experiencia y de una función activa, de la que las precedentes corrientes artísticas habían pretendido dibujar los contornos, y experimentar de un modo mecánico los procesos. Constituye, por consiguiente, una proyección sobre el mundo, no exenta de intensas, e incluso dramáticas, inquietudes sociales, de la experiencia ideal del cubismo, del suprarrealismo y del abstractismo.

La reacción de los países anglosajones

Dos exposiciones atrajeron la atención de los críticos y del público sobre las nuevas corrientes del arte contemporáneo: la una realizada en 1910 en la Grafton Galleries de Londres, y la otra en 1913, denominada «Armory Show», en Nueva York, Boston y Chicago. La exposición de Londres fue patrocinada por Roger Fry (1866-1934), que perdió por esta causa toda su autoridad entre las clases elevadas, pero se convirtió en el ídolo y el guía de la nueva generación de pintores.

En 1912, Roger Fry describió el ideal de los nuevos pintores en los siguientes términos:

> Estos artistas no buscan expresar lo que, después de todo, no es más que un pálido reflejo de la apariencia actual, sino de convencer de una nueva y definitiva realidad. No pretenden imitar las cosas, sino crear una forma; no quieren imitar la vida, sino encontrar un equivalente de ésta... La última expresión de dicho método sería, sin duda, la renuncia a toda semejanza con las formas naturales y la creación de un lenguaje formal puramente abstracto —una música visual; las últimas obras de Picasso apuntan con bastante claridad hacia esa dirección.

Roger Fry veía claramente que el origen de este nuevo tipo de forma creada, se encontraba en Cézanne, y desde 1917 se propuso esclarecer «la obra y la posición» de Cézanne, lo cual se plasmó en una monografía del citado pintor, publicada en 1927. Fry quizá no hubiese llegado a comprender, sin la experiencia cubista, el aspecto «abstracto» del arte de Cézanne, y, a causa de tal experiencia, lo acentuó. Resulta cierto que tal conciencia de la abstracción le posibilitó el poder fundamentar sobre nuevas bases la ulterior interpretación del artista.

> Los objetos actuales que se presentan ante los ojos del artista son, primeramente, privados de todas aquellas características específicas por las que nosotros percibimos su existencia concreta —éstos son reducidos a simples elementos de espacio y volumen. En tal ámbito de abstracciones, dichos elementos son perfectamente coordinados por la inteligencia sensible del artista obteniendo así una propia y lógica coherencia. Más tarde, estas abstracciones vuelven a ser referidas al mundo concreto de las cosas reales, no a través de sus particularidades específicas, sino expresándolas mediante una estructura continuamente cambiable.

En esta actitud orientada a comprender el proceso de la creación formal de una obra de arte, reside la importancia de la crítica de Fry, la cual, además, se desarrolla con semejantes aciertos sobre el arte de Giotto y de fray Bartolomeo, sobre Rembrandt y el arte chino, aparte, claro está, de las valoraciones del arte moderno. La concreta valoración de la obra de arte que distingue a Fry de un alemán, como por ejemplo, Wölfflin, se encuentra vinculada a la directa experiencia que aquél posee del arte contemporáneo, del arte en el momento de crearse.

Dos veces de una manera expresa, y en muchas otras más de un modo alusivo, Fry se propuso formular la teoría que justificar pudiera sus opiniones críticas. El mejor ensayo, sin duda alguna, que escribió es *Some Questions in Aesthetics*, en el que, polemizando con Richards, estudia los aspectos psicológicos y formales en las obras de arte en vistas a comprender su interrelación. En la citada obra, la mejor parte, empero, es la referente al análisis de los ejemplos elegidos, donde Fry plasma su gusto y no la teoría para la que le faltaba preparación teórica.

Quien se propuso la formulación de una teoría del arte contemporáneo fue Herbert Read (*Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, Londres,

1933). Read se halla mucho más al corriente de las teorías sobre el arte que no Fry, aunque el prejuicio constante que tiene contra todo tipo de *a priori* filosófico le hace caer en equívocos y contradicciones. Considera, por ejemplo, empírica la teoría de Vico, en base a que él la interpreta empíricamente, y rechaza la teoría de Croce, sin darse cuenta que la integración del concepto de belleza en el de arte, que es uno de los resultados más importantes de la estética croceana, es esencial para la comprensión del arte contemporáneo. Y se lamenta de no hallar en la psicología moderna «la justificación del concepto que afirma que el arte es una actividad perceptiva e intelectual dirigida a la creación de tipos absolutos e ideales», concepto en el que se fundamenta —según Read— el valor del arte contemporáneo. Es por esta razón que, después de hacer alusión, de un modo bastante inadecuado, a las teorías de Semper, Fiedler y otros, busca justificaciones que o bien son antojadizas, como cuando asimila la visión integral de Matisse a lo que Francesco de Sanctis ha dicho acerca de Dante, o bien son equívocas, como cuando justifica el arte abstracto con lo que Platón dice en el Filebo acerca de la belleza de las figuras geométricas, confundiendo, con ello, el concepto de belleza con el de arte.

Read se dirige a tientas a la búsqueda de una relación entre el arte contemporáneo y la estética moderna, y no la halla porque no conoce la historia de la estética. Esto no excluye, empero, que su experiencia directa del arte contemporáneo le permita explicar ya el carácter simbólico de Matisse ya el valor del arte abstracto, ya el del idealismo subjetivo. Y concluye diciendo que entiende por arte

> la capacidad que permite a la personalidad de un artista expresarse a través de una técnica: una misteriosa equivalencia entre pensamiento y acción. La acción de dibujar sobre papel o de pintar sobre tela se convierte en un acto de lo que Croce ha denominado intuición lírica, y en aquel acto, en aquel momento, la personalidad y, como es obvio, la espiritualidad del artista se hace manifiesta.

Lo cual resulta ser exacto, pese a no estar bien formulado, pero el mismo Read no siempre lo tiene presente, como cuando se refiere a algunas tendencias artísticas, por ejemplo, al expresionismo alemán. Y la incertidumbre teórica se convierte en incertidumbre histórica desde el instante en que considera al arte contemporáneo como una ruptura absoluta con el pasado, mientras que la tarea del historiador consiste en ver la evolución incluso en las revoluciones.

El escultor Henry Moore, partiendo de las bases históricas del suprarrealismo y del abstractismo ha llegado a formarse una idea precisa del valor de la forma: «la escultura autónoma no tiene dos puntos de vista iguales. La necesidad de una forma plenamente realizada está ligada a la asimetría». Todo arte es abstracción, y en la escultura basta con la materia empleada para alejar al artista de la representación y empujarlo hacia la abstracción. La obra, de este modo, tendrá una vitalidad o energía propia, independiente del objeto; el artista debe poseer, desde el primer momento, la idea de la forma en su acabado plástico, debe casi tenerla encerrada, por así decir, en el hueco de la mano; entonces estará en condiciones de realizar el volumen «como el espacio que la forma desplaza en el aire». El artista precisa de la conciencia, porque ésta resuelve las contradicciones, organiza los recuerdos e impide que se tomen dos direcciones al mismo tiempo; la forma, empero, debe ser sentida como pura forma sólida, y no en tanto que descripción o reminiscencia. La forma, pues, se encuentra al margen de toda historia, es puro presente: por consiguiente, no podrá tratarse, como es fácilmente comprensible, de una forma compleja, que presuponga un proceso compositivo: esta forma elemental es la que, retomando la definición de la teoría arquitectónica de Wright, se llama «orgánica» en oposición a la forma compuesta o «constructiva». La forma denominada abstracta es, por el contrario, orgánica, plasmada sobre la interna ley unificadora de la realidad, es decir, es concreta y profundamente realista. De este modo, la teoría de la forma abstracta, en tanto que absoluta realidad, supera la ambigüedad de las formas teóricas del cubismo y del suprarrealismo, y la condición dialéctica que la obligaba a una continua comparación con la forma figurativa. La forma, concebida en tanto que absoluto presente, no es la que realiza con inmediatez, en un sentido impresionista, sino la que plasma el espíritu en su inmediatez. Así, en la forma abstracta queda absorbida y teorizada la experiencia empírica de los impresionistas, y el arte europeo vuelve a encontrar el camino que lo reconduce a la tradición y en ésta lo justifica.

En Estados Unidos, ha sido necesario que pasaran varios años después del «Armory Show» para que el arte contemporáneo fuese aceptado por un número bastante considerable de críticos y de público y entrará a formar parte de los museos. Empero, la tradición del pensamiento estético, al no ser secular ni estar muy arraigada en los Estados Unidos,

la aceptación de nuevas formas de arte resulta más fácil y menos crítica.

Alfred H. Barr, que ha sido durante muchos años director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, se ha convertido en promotor del gusto del arte abstracto y suprarrealista, y ha clasificado, en sus escritos, las distintas tendencias y los diversos cruzamientos de tendencias de dicho gusto, con mucha precisión y claridad. Las justificaciones de que se sirve, no obstante, son un poco simples. El arte abstracto —dice Barr— se

> basa en el postulado que afirma que una obra de arte, una pintura, por ejemplo, es digna de ser mirada sobretodo porque presenta una composición u organización de color, línea, luz y sombra. La semejanza con objetos naturales, si bien no destruye de un modo necesario dichos valores, sí que fácilmente puede corromper su pureza. Por esta razón, habiendo visto que la semejanza con la naturaleza es, en el mejor de los casos superflua y, en el peor de los casos, causa de distracción, lo mejor es eliminarla.

El interés por el suprarrealismo depende también, y más simplemente —según Barr— «de la necesidad, profunda y persistente en los seres humanos, de fantasía, irracionalidad, espontaneidad, de lo maravilloso, lo enigmático y del mundo propio de los sueños».

Todas las cuestiones relativas a la autenticidad de estas formas son, por consiguiente, olvidadas. Existe un género contemporáneo de pintura y de escultura, es aceptado como un hecho, y como tal es analizado y clasificado. También James T. Soby, en sus dos libros sobre el arte posterior a Picasso y sobre la obra de De Chirico, tiene la misma actitud ante el hecho artístico.

Es preciso aclarar, sin embargo, que el análisis de Barr y, sobre todo, el de Soby son, a menudo, agudos y sensibles y se basan en justificaciones críticas, pese a que éstas no se hallan nunca insertas dentro de un proceso dialéctico.

Con un semejante agnosticismo para con todo lo que huela a teoría estética, pero con una experiencia artística mucho más vasta, W. R. Valentiner se ha dispuesto a examinar los orígenes de la escultura moderna, subrayando las analogías existentes entre el arte prehistórico, románico y gótico, y las obras de los escultores modernos. Por ejemplo, las estatuas ecuestres que al principio estaban adosadas a un muro, han perdido valor artístico al ser puestas en medio de una plaza, en un espacio infinito. La necesidad de planos consti-

tuye uno de los valores plásticos abstractos de toda relación con la realidad. Además la imagen plástica, en el arte moderno, al igual que en el prehistórico y medieval, no está separada del mundo, como sucede con la escultura clásica, sino que establece una relación entre ella y el entero universo que se encuentra allí reflejado a través de la luz. De este modo, estudiando los orígenes, Valentiner ha ilustrado el carácter de la escultura moderna. Sea como fuere, el agnosticismo tiene como consecuencia el desconocer la diferencia que existe entre una obra de arte realizada como arte y otra que sólo posee un interés meramente pragmático. El defecto, precisamente, es de crítica.

No se trata de que falte en Estados Unidos un vivo interés por la teoría del arte, pues existe un gran volumen de literatura, escrita casi toda a lo largo de estos últimos veinte años, sobre estética y los principios de crítica; lo que falta, sin embargo, aquí como allí, es la relación entre el esteta y el experto en arte. El rasgo que, no obstante, distingue a la literatura estética americana es la necesidad de referir la teoría no tanto al arte del pasado como al contemporáneo. Comenzó Dewey, el cual citó a Cézanne y a Matisse y a otros contemporáneos como ejemplos de su *Art as Experience*, y otros muchos le han seguido.

The Basis of Criticism in the Arts, 1946, de Stephen C. Pepper, es el más reciente, y probablemente más hábil intento de adecuar el pensamiento estético a las exigencias de la crítica actual. También Pepper se halla dentro de la tradición pragmática, y proclama el carácter empírico de su investigación. Sin embargo, dado que aporta el resultado de sistemas filosóficos ajenos, que él prefiere llamar hipótesis cósmicas (*world hypotheses*), lo que hace es realizar, a su modo, más la tarea de un historiador que la de un empirista, hasta llegar al momento en que intenta extraer una deducción ecléctica del conjunto de teorías expuestas.

Al decir de Pepper, las hipótesis válidas con respecto a la naturaleza del arte son cuatro:

1. La crítica mecanicista que define el ámbito estético como placer objetivizado, según *The Sense of Beauty*, de George Santayana.

2. La crítica pragmaticista (que Pepper denomina *contextualistic*), que considera el terreno estético como el de las intuiciones vivaces y voluntarias de una cualidad. Cuanto más viva es la experiencia y más amplia y rica su calidad, mayor es su valor estético.

3. La crítica idealista (que Pepper denomina *organistic*), que considera la obra de arte en tanto que un todo integral y en sí misma, del que toda intuición de una cualidad no es sino un fragmento. Esta definición es sugerida por *Three Lectures on Aesthetic*, de Bernard Bosanquet.

4. La crítica formalista que subraya el carácter normal de los placeres y de las percepciones artísticas. El valor estético significa representación de una norma, conformidad con la norma implícita en la obra de arte, con un género o un estilo y, por último, con la cultura de la que es expresión. También la idea de catarsis está ligada a la satisfacción de la normalidad. Esta es la crítica más antigua, sus orígenes se remontan a Platón y Aristóteles.

Todos estos cuatro tipos de crítica pueden operar al mismo tiempo y alumbrar distintos aspectos de una misma obra de arte, de ahí la siguiente conclusión ecléctica: «Una experiencia de belleza es viva en calidad, está altamente organizada y es fuente de placer inmediato para una mente normal».

El arte, definido de tal manera, abarca todos los diversos tipos de arte, tanto del pasado como del presente; sin embargo, en el pensamiento de Pepper, la intuición de la pintura moderna y las alusiones a Picasso no faltan. Existe una cierta homogeneidad entre el eclecticismo y las pretensiones de clasicismo, objetividad y organización integral de una pintura cubista.

La arquitectura contemporánea

La arquitectura moderna ha dado un menor número de obras maestras que la pintura, sin embargo, ha sido objeto de un vasto movimiento de ideas. Sabido es que hacia la mitad del siglo pasado, el empleo del cemento y del hierro, y el gran desarrollo de las construcciones de alta ingeniería han revolucionado los tradicionales métodos de construcción. No se requería mucho esfuerzo para darse cuenta de que el Palacio de Cristal de la Exposición de Londres o la Torre Eiffel de París, si bien no eran obras de arte, eran empero afirmaciones de sinceridad o de seriedad constructiva en comparación con las escolásticas e incoherentes combinaciones de estilos históricos de la construcción civil.

Al mismo tiempo, la gran revolución industrial planteaba dos nuevos problemas: la crisis de la artesanía y la necesidad de adecuar las ciudades al enorme incremento demográfico. Si en Inglaterra, Ruskin y Morris veían en la industria la causa de la destrucción de las tradiciones artesanas y de un rápido progreso hacia una nueva barbarie, y propugnaban mediante el debate y la acción directa un retorno a las comunidades artesanas; en Alemania, aún partiendo de los principios ruskianos y morrisianos, se afirmaba la capacidad de la industria para mejorar la calidad de la producción artesanal, favoreciendo en gran medida el progreso social. En lugar de repetir multitudinariamente y en serie las manufacturas artesanales, era preciso que la industria crease nuevos tipos y nuevas formas que hallasen en el proceso mecánico de producción industrial su natural proceso expresivo. Si Ruskin sostenía que la arquitectura debía ser una ornamentación o adorno, Adolfo Loos afirma la tesis opuesta y se muestra partidario de una arquitectura simple y exenta de adornos, ligada a su función práctica. No obstante, no es difícil darse cuenta de que, en el fondo, Ruskin y Morris, por un lado, y Loos por el otro, se dirigían hacia el mismo objetivo: esto es, a afirmar la identidad entre construcción y decoración, ya sea que la decoración fuese absorbida por la construcción o ya sea que aquélla absorbiera a ésta. El objetivo polémico común seguía siendo la arquitectura en «estilo» o de los estilos, la arquitectura académica.

En Italia, Antonio de Sant'Elia, en 1914, escribió el manifiesto de la arquitectura futurista. También éste afirmaba la necesidad de que existiese una identidad entre construcción y decoración, alababa en los nuevos métodos constructivos la posibilidad de nuevas intuiciones de espacio y en el espacio la dimensión de la vida febril de la civilización de las máquinas; pretendía, no obstante, que el resultado o la síntesis fuesen un valor de belleza. Muerto muy joven a causa de la guerra, Sant'Elia no ha dejado más que una serie de dibujos que ilustran su utopía de la ciudad-máquina; no es posible, por consiguiente, establecer mediante qué proceso artístico y en qué valores formales pudiera plasmarse dicha belleza formal.

En fin, lo que hizo Sant'Elia fue una llamada, no exenta de razones conceptuales, a los arquitectos modernos a fin de que no se alejaran de su fin artístico y no confundieran con el utilitarismo lo que es, por el contrario, una conciencia de actualidad histórica.

La polémica, probablemente, habría permanecido en

los términos de utilidad práctica y social, si la experiencia figurativa del cubismo no la hubiese transformado en términos estilísticos. El mérito de haber comprendido que el problema de la arquitectura era, sobre todo, un problema figurativo corresponde a un arquitecto suizo que trabajó en Francia, Le Corbusier. Éste afirma que la arquitectura es una cuestión de superficies, masas y volúmenes; empero, para llegar a las superficies, a las masas y a los volúmenes, en tanto que valores puros y absolutos, es necesario disipar las convenciones espaciales y de perspectiva que establecen el valor de cada elemento de una forma en función de una representación espacial. De ahí la necesidad de ver la forma como relativa únicamente en sí misma, en su propia función: en tanto que lógica solución de un problema bien planteado. El problema, como es obvio, es un problema práctico; sin embargo, para llegar a la indicación formal o a la forma racional, es necesario reducir a sistema el dato empírico extraído de la práctica. La polémica de Le Corbusier pretende ser una polémica social, pero parte de un presupuesto erróneo: de la reducción a esquema abstracto de una situación de hecho, con lo que desaparece necesariamente la conciencia histórica. La reforma del gusto arquitectónico él la quiere realizar mediante una reforma social; sin embargo, con un error idéntico al cometido por los cubistas, en lugar de ver la reforma dentro de un progreso histórico de la sociedad, la imagina en el seno de la utopía de una civilización ideal, la civilización mecánica. Su polémica en contra de la tradición pierde toda su justificación ideal: y, al igual que los teóricos del cubismo, Le Corbusier tiene propensión a reconocer en las realizaciones del arte antiguo, doquiera que surja un absoluto valor de forma, otros tantos testimonios de racionalidad arquitectónica. Siguiendo esta trayectoria llega, sin advertirlo, a reafirmar el mito de la claridad formal clásica, en contra del romanticismo nórdico, y a postular el valor supremo de la civilización mediterránea. Su interés por una arquitectura social, o internacional, tiene como punto final el momento en que se queda atrapado, si no en los esquemas del tradicionalismo racionalista, en un universalismo basado en el prestigio del intelectualismo occidental.

Mucho más seria es la propuesta formulada por Walter Gropius (nacido en 1883) de crear un estilo internacional para la arquitectura y las artes aplicadas. Gropius es un arquitecto alemán, al que la guerra le sorprendió en sus primeros años de actividad artística; el horror de la guerra y la angustia de la postguerra lo empujaron a pensar acerca de la posibilidad de que una arquitectura, como un nuevo agente de civilización, ayude «a suprimir el abismo existente entre la realidad y la ideología». Toda la actividad artística que llevó a cabo en Europa la realizó en tiempos de la república de Weimar; la subida de Hitler al poder significa la persecución y el exilio. La base moral de Gropius es, por consiguiente, mucho más profunda que la de Le Corbusier: el arquitecto no es la imagen sino, y ante todo, el instrumento de una sociedad mejor (y no perfecta); no constituye un objetivo del progreso, sino un agente que influye sobre la conciencia colectiva, y facilita e impulsa el proceso progresivo de ésta. En este sentido, parece hacerse eco del debate humanista de Morris y de su apostolado por un arte no más «disociado de la moral, la política y la religión». En efecto, Gropius, a través de su maestro Behrens y Van de Velde, se halla profundamente ligado a aquel movimiento en pro de un arte social basado en la producción industrial, que sigue las directrices de la polémica morrisiana y alcanza su punto culminante con la fundación de la Deutsche Werkbund, la primera escuela de arte aplicado a la producción industrial de muebles y utensilios de alta calidad y ligados de un modo inmediato a las necesidades prácticas. Gropius, además, recibió en 1910 una fuerte impresión de las obras y los escritos del arquitecto americano F. L. Wright, que Ashbee le había hecho conocer en Europa: Wright se emparentaba directamente a través de sus maestros Richardson y Sullivan, con las ideas de Morris.

Los escritos de Gropius son escasos, concisos y casi ostentosamente contenidos dentro de un límite técnico y económico; los dos conceptos fundamentales sobre los que él opera, la racionalización y la standarización, son los mismos que consagra la abundante bibliografía polémica de Le Corbusier. Ahora bien, en lo standard, Gropius no ve tanto una forma racionalizada como una forma pura, la imagen de una perfección que el proceso mecánico reproduce con la exactitud absoluta e impersonal. Es fácil descubrir, en esta exaltación del progreso mecánico, en tanto que perfecto proceso de expresión, la misma desconfianza y la misma oposición de los cubistas (piénsese en la técnica cubista del collage) al sensualismo, la emocionalidad y la precariedad naturalista del impresionismo; de la misma manera la forma abstracta es concreta por excelencia, en la medida en la que no se refiere a la representación de la vida sino a la vida misma, no a la catarsis sino al drama. En la teoría de la arquitectura encuentran

su desarrollo y explicación el pensamiento del arte como valor, ya no sólo teórico, sino estético y social; o, más exactamente, teórico y ético a la vez, ya que si el espíritu no encuentra expresión al margen del acto es también acto de conocimiento; caen entonces las tradicionales barreras entre ética y estética como habían caído las barreras entre arte figurativo y literatura.

El contenido crítico que no se plasma en la débil teoría de Gropius, se realiza, por el contrario, cuando éste afirma que tal teoría es inseparable de una actitud pragmática: como su teoría no pretende ser más que la codificación de una experiencia realizada (véase aquí el surgimiento de una exigencia historicista desconocida en Le Corbusier y opuesta a la concepción mítica de la civilización moderna de éste), así esta teoría se convierte, como es obvio, en una didáctica o, en un sentido más elevado, en una pedagogía del arte. La Escuela de artes y oficios de Weimar, que en 1919 Gropius transforma en la *Bauhaus*, trasladada más tarde a Dessau, constituye algo más que una escuela de arte: es el punto de encuentro de artistas de todos los países (desde Kandinsky a Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy) ligados por el común interés por un arte nuevo, que plasmara, en la forma abstracta, la expresión positiva de una conciencia, no sólo social sino unitariamente internacional: la expresión directa de la realidad histórica de una Europa democrática y socialista. Asimismo, la revuelta social de los expresionistas y el anarquismo destructivo de los dadaístas eran, de este modo, absorbidos y resueltos en una nueva y concreta idea de historia.

Frank Lloyd Wright

F. Ll. Wright (1869-1959) es un gran arquitecto moderno que ha realizado obras arquitectónicas que constituyen obras poéticas. Sus escritos están exentos de claridad y disciplina teórica alguna, pero repletos de aquel instinto que empuja al artista a apegarse a la construcción con el mismo empeño, participación e inmediatez con que el pintor se apega a la tela o el escultor a la piedra.

Se ha dicho con anterioridad que Wright, siguiendo las directrices de Richardson y Sullivan, entra en contacto con las ideas de Ruskin y Morris; además, es un fanático del ideal democrático americano y cree en el credo de Lincoln

cual si fuera un evangelio social. Es un entusiasta de la poesía de W. Whitman, detesta de una manera cordial a Europa con toda su tradición clásica y católica; y no se cansa de insistir a América que se guarde de la influencia europea, del mito capitalista de la civilización mecánica y de su clase de arte, que constituye una operación intelectual sobre la realidad y no una profunda participación en el seno de las leyes orgánicas de ésta.

Estas leyes no son más que las abstractas leyes de espacio; leyes, sin embargo, que presiden el crecimiento (*growth*) de las cosas naturales; no son, por consiguiente, leyes de la forma, pero sí leyes de la materia.

> Empecé a estudiar la naturaleza de los materiales aprendiendo a observarlos. Entonces aprendí a ver el ladrillo como ladrillo, la madera como madera, el cemento, el vidrio y el metal cada uno por sí mismo y todos en cuanto tales. Resulta extraño decirlo pero esta operación exigía una gran concentración de la imaginación. Cada material requería ser tratado de distinta forma y daba la posibilidad de utilizaciones conformes a su propia naturaleza; un diseño apto para un material no lo era para otro, en base a un ideal de simplicidad en tanto que plasticidad orgánica.

El diseño, o el proyecto, es para Wright la abstracción de elementos naturales en términos puramente geométricos. Como es obvio, aquí la forma geométrica no es concebida como una expresión de espacio, según la geometría euclídea, sino como pura abstracción mental, grados de la conciencia, y supremo valor de la organicidad de lo real que surge del pensamiento creativo. No es ya, por consiguiente, la civilización de la máquina y del Moloch mecánico, sino la civilización en tanto que momento o forma suprema, o más actual, de la realidad. Así, la realidad no se manifiesta más, como sucedía en los suprarrealistas, negándola, y sí en un nuevo valor de la conciencia. Se comprende, entonces, por qué un escritor italiano, E. Persico, haya evocado al referirse precisamente a Wright, el nombre de Cézanne: del pintor al que el arte contemporáneo, después de la crisis suprarrealista, siente necesidad de apelar en aras a aclarar su propia tradición, de la cual siente no poder prescindir.

Esto explica, asimismo como Wright, partiendo de dichas premisas, haya llegado a formular más claramente, no sólo la relación entre utilidad y belleza en la forma arquitectónica, sino también la relación entre arquitectura y urbanismo. El urbanismo, que para Le Corbusier se definía todavía en

los términos de la «ciudad ideal» (la «Ville Radieuse») y que para Gropius se plantea como problema fundamentalmente social, para Wright es el problema de la personalidad y la actividad humanas en relación directa con la naturaleza, o de la realización de una libertad individual en tanto que continua y «orgánica» creatividad. La teoría de la arquitectura moderna mediante el pensamiento y la obra de Wright, trasciende los límites de la polémica en contra de la tradición en los que la había encerrado la cultura europea. A partir de este momento, resulta inteligible que, después de tantas polémicas discusiones, se haya vuelto a proponer la necesidad de realizar una historia de la nueva arquitectura, que resumiera y justificara, en relación con un constante objetivo ideal, los múltiples intentos de explicar unilateralmente la génesis de aquella arquitectura relativa a los hallazgos de la técnica constructiva, o a los desarrollos de las formas o de los movimientos sociales y políticos. Se ha dicho que una historia de la arquitectura no podía realizarse si no era relacionándola con la historia del mundo moderno y que tan sólo en el carácter concreto de la forma las preocupaciones técnicas, sociales y políticas encontraban una positiva, y no sólo polémica, expresión. Tal es el resultado al que ha llegado, en lo referente a la arquitectura, Nikolaus Pevsner, y con respecto al urbanismo, Lewis Mumford.

Conclusión

El camino recorrido hasta llegar aquí es muy largo y, al mismo tiempo, demasiado rápido. A pesar de todo, me parece que puede extraerse una conclusión optimista con respecto al progreso operado en el ámbito de la crítica de arte en el transcurso de los últimos ciento cincuenta años. Es verdad que la coincidencia, concebida como necesaria, entre historia del arte y crítica aún no se ha dado. Empero, historia y crítica han recibido una mayor e individual profundización. Persiste el problema de ponerlas en mutua relación.

Los críticos franceses del siglo XIX, y en particular su más elevado exponente, Baudelaire, nos han mostrado que la sensibilidad artística, la comunidad de experiencias con los artistas, es la fuente necesaria de la intuición crítica. Estos críticos crearon una conciencia del arte actual más viva que la existente en cualquier otra época anterior, y vieron el arte en su mismo proceso de creación, esto es, reconstruyendo la personalidad del artista. Sin las ideas de la estética idealista éstos no hubieran llegado a tanto; pero sin la comunidad de experiencias con los artistas, y su apasionado interés por el arte, las ideas estéticas no hubieran ni florecido, como lo demuestran los juicios de los estetas, tipo Hegel, y los historiadores del arte contemporáneos suyos. En efecto, estetas e historiadores del arte tienen más familiaridad con el arte del pasado que con el arte contemporáneo, y por esto no llegan nunca, o casi nunca, a observar el arte en su proceso de creación. Piensan que la actividad que se desarrolla alrededor suyo no significa más que decadencia o negación del arte, y con esto lo que hacen es cerrar el camino que conduce a la

comprensión de la eterna creatividad humana. Las simpatías culturales para con el pasado pueden también ser racionales, pero no pueden nunca ser identificadas con la pasión por el arte. Tales simpatías inducen, más bien, a juzgar el arte del presente con la medida del arte del pasado y, por consiguiente, a desconocer aquello que de original y auténtico hay en la creación contemporánea, o, lo que es peor, a confundir la imitación de esquemas tradicionales con la creación, y la habilidad servil con la libertad del arte. Sucede, además, que de esta manera no se llega tampoco a entender el arte del pasado, visto no ya en lo que respecta a su creatividad, que hace presente, o más bien eterno, el pasado, sino en los esquemas culturales que pertenecen al gusto y no al arte, que son el aspecto contingente y efímero, lo muerto del pasado. Así, pues, no llega a comprenderse ni el pasado ni el presente.

Es la experiencia del arte actual la que enseña a ver el arte del pasado, y no viceversa, el cual resume en sí mismo y justifica la experiencia del arte del pasado. Dicha verdad vale tanto para el arte como para el pensamiento: la historia entera de la civilización habita en el pensamiento actual. No se puede tener un gusto griego, si no se es capaz de orientarse en el gusto presente. La confirmación de lo que acabamos de decir se encuentra en Winckelmann y en Hegel, quienes, por haber basado precisamente la interpretación del arte en la preeminencia absoluta del arte griego, han acabado por medioentender tanto el arte griego como el arte moderno. Y todos los posteriores intentos de elevar el concepto de clásico a una medida válida por excelencia para el arte de todos los tiempos, han sido fallidos, y han dado lugar a un hedonismo cultural, atractivo, es cierto, pero exento de una auténtica pasión por el arte.

El que se sitúa frente a una obra de arte contemporánea, no puede recurrir a juicios prefigurados, precisos y tradicionalmente autorizados. Lo que ha de hacer es poner en funcionamiento su punto de vista crítico para seleccionar y rechazar, para revivir los movimientos de la imaginación creadora y descubrir las combinaciones intelectualistas y los trucos que pretenden pasar por auténtico arte. Incluso el virtuosismo que es costumbre admirar en el pasado, muestra lo que verdaderamente es, una habilidad sin ninguna clase de contenido espiritual.

Resulta inevitable que en las operaciones de escoger y rechazar, el crítico se vuelva parcial. De donde surge el carácter pasional (político, dice incluso Baudelaire) de toda crítica viva. Evita la pasión sólo quien juzga ateniéndose a principios abstractos y no por una espontánea adhesión al acto creativo. El distanciamiento, obvio en el científico, de la naturaleza física, no corresponde a la personalidad del crítico de arte, que opera en el mundo del hombre y de sus pasiones y fantasías.

La parcialidad del crítico tampoco le impide mirar hacia muchos horizontes, sino más bien, al menos desde un punto de vista teórico, hacia todos los horizontes. Toma partido por la eterna creatividad, que resurge cada día y a cada instante ligada a la obra de arte. Si el crítico ha dado en coger la fuerza que hace que una obra sea arte, sabrá, entonces, reconocer dicha fuerza en cualquier obra y sea cual sea el gusto que la acompaña. Baudelaire comprendió la creatividad de Delacroix y de Daumier, así como el carácter artístico de la obra, tan distinta, de Ingres. Basándose en el mismo fundamento crítico, otros llegarán, incluso, a entender a Fidias y a Rafael.

Dado que el espíritu del artista se expresa, no mediante formas y colores, sino *en las formas y en los colores*, la crítica de nuestro siglo ha dado particular importancia al estudio de los métodos seguidos en el tratamiento de formas y colores. Y si este estudio ha caído tal vez en la apreciación de la forma abstracta, olvidando la identidad entre forma y tema, y aquel otro ha desarrollado la crítica al margen de la personalidad del artista, por ejemplo, la elaborada por Riegl y Wölfflin, es evidente, por otra parte, el progreso obtenido mediante el conocimiento de formas y colores. Paralelamente al arte moderno, también la crítica ha sabido excluir de los valores artísticos aquellos que sólo tenían su razón de ser en la asociación con nuestra experiencia de la realidad, sin que dicha experiencia estuviese mediada y totalmente transformada en valores de formas y colores.

La creatividad de formas y colores constituye el único diapasón para juzgar el arte, pero la creatividad humana no es un hecho aislado ni aislable de la vida humana. La pintura, como es sabido, es una profesión, y para convertirse en arte, la pintura debe ir más allá de los límites de la profesión y comprometer la entera vida del artista. De ahí las exigencias morales y religiosas de la obra de arte, que no residen tanto en la pretensión de que la obra de arte enseñe moral o religión (en cuyo caso sería retórica, y no arte), como en la necesidad de que la actitud del artista para con su propia

creatividad esté preñada de seriedad moral y de anhelo de infinitud y de universalidad. Esto es lo que Ruskin ha enseñado, y su lección no puede olvidarse.

Cuando se dice que la obra de arte trasciende a la época en que ha sido creada, se pretende decir que la creatividad implícita en ella pertenece al hombre sin distinción de tiempo o lugar, a cualquier hombre que siente e imagina. La imaginación, por consiguiente, no se agota en el acto creativo, adhiriéndose o rebelándose, en la vida de la época en que ha sido realizada. De modo que no es posible distinguir, desde un punto de vista crítico, la creatividad de un artista, sin conocer completamente sus condicionantes históricos. Y a este conocimiento contribuye ya sea el método de formular las ideas típicas de la humanidad, como las que Hegel imaginó, ya sea el de la historia de la cultura, del tipo desarrollado por Burckhardt y Dvorák.

La historia crítica del arte se diferencia de la historia del arte tradicional por el mayor énfasis que asigna a su función crítica, y por la preeminencia que otorga a la actividad crítica. El centro de atención lo constituye la personalidad del artista que se diferencia de la personalidad del hombre en general porque es vista en el momento en que la imaginación creativa del hombre se plasma en las formas y en los colores. Los rayos que convergen desde las actividades intelectuales, morales, religiosas, sociales, y de todas las actividades humanas que conforman la historia, sirven para explicar la naturaleza de aquel centro, empero son válidos única y exclusivamente en función de dicho centro. De modo que el principio esencial de la historia crítica del arte puede ser formulado de la manera siguiente: la historia del arte es tarea de la crítica de arte.

Y si alguna vez el conocimiento del desarrollo histórico de la crítica de arte indujese a alguien a aceptar el citado principio, el libro que aquí concluye habría alcanzado su objetivo.

Advertencia bibliográfica de la sexta edición italiana

A partir de la última edición italiana (1948) de la *Historia de la crítica de arte,* un abundante florecimiento de estudios acerca de la teoría y la literatura artísticas ha venido a enriquecer con aportaciones, a menudo, de fundamental importancia el ya de por sí rico panorama bibliográfico existente. En la presente edición se ha pretendido conservar, empero, las posiciones teóricas y las orientaciones críticas, por otro lado bien conocidas, de Lionello Venturi. Así pues, si bien, por un lado, se ha intentado ofrecer un instrumento lo más completo y exhaustivo posible para el estudioso —completando entre otras cosas las citas bibliográficas incompletas o inexactas de la última edición—, por el otro, se han omitido las referencias que no se encuadraban dentro de aquellos principios y, por consiguiente, las citas de estudios historiográficos y críticos no considerados en la primera edición.

Guglielmo Capogrossi - Guarna

Advertencia bibliográfica de la edición castellana

Los criterios que delimitan la historia de la crítica de arte de la historia del arte son bastante borrosos, como lo demuestran las mismas listas bibliográficas que acompañan las sucesivas ediciones italianas de este libro. Y se debe sin duda, en parte al menos, a la influencia que Venturi ha tenido sobre la historiografía del arte el que dichos criterios se hayan venido haciendo cada vez más borrosos. Resulta difícil hoy en día concebir un estudio histórico para el que la consustancialidad entre momento creativo y momento crítico en la obra de arte no constituya una premisa central. Así, lo que empezó a desarrollarse como disciplina auxiliar se ha ido convirtiendo cada vez más en objeto principal del hacer del historiador. Sin embargo, por razones obvias de practicabilidad y pertinencia, la bibliografía preparada inicialmente por el autor para este libro no podía estirarse hasta pretender alcanzar los límites de una bibliografía universal de historia del arte, por muy sumaria y elemental que se imaginara. Entre otras razones, también porque con ello se deformaría y traicionaría el perfil de la posición polémica (históricamente «fechada» y, en tanto que tal, objeto posible de estudio en sí misma) del propio Venturi. La presente revisión se ha llevado a cabo pues buscando un incómodo equilibrio entre la función informativa general que toda bibliografía posee (especialmente cuando acompaña un libro como el presente, concebido sobre todo como instrumento didáctico), los criterios establecidos y habituales hoy en día de corrección filológica en cuanto a las referencias contenidas, y finalmente el interés por documentar la posición del propio Venturi, tomando la bibliografía, por así decirlo, en cuanto a su valor de indicio (para lo cual, llevando las cosas hasta un extremo quizás absurdo —pero no hemos querido llegar aquí tan lejos—, incluso los errores o las imprecisiones filológicas del original contarían).

En conclusión, pues, los criterios de la presente revisión han sido:

a) Corregir y completar las referencias equivocadas o incompletas que hemos podido advertir en la edición italiana (y rogamos al lector excuse las que hayan podido quedar inadvertidas).

b) Reseñar las versiones castellanas principales y/o más accesibles de las obras referidas en la edición italiana.

c) Extender y «poner al día» las listas de la edición italiana. Hemos procurado añadir en primer lugar aquellas obras que complementan o constituyen una revisión importante (a veces de fecha posterior a la de la última edición italiana del libro de Venturi) respecto de obras citadas en ésta. Hemos añadido también ocasionalmente alguna obra que por su importancia fundamental para la historia de las ideas y los juicios críticos artísticos no podía ser ignorada, siempre que su omisión no pudiera presumiblemente atribuirse a actitud deliberada del autor (criterio que deja sin duda un amplio margen para la especulación, por lo cual hemos procurado el máximo de parsimonia a este respecto). Estas adiciones se han llevado a cabo de modo algo más sistemático por lo que se refiere a ciertos momentos históricos a los que el autor dedicaba una atención un tanto marginal, pero que han cobrado en la perspectiva de los últimos años un mayor relieve, como por ejemplo la estética del empirismo dieciochesco y ciertos aspectos del historicismo romántico y posromántico (pero aun en estos casos hemos procurado reducirnos a lo más indispensable). Finalmente hemos añadido algunas referencias que conciernen a la historia española de la crítica de arte, aunque nos hemos guiado por dos principios restrictivos a este respecto: en primer lugar hemos elegido solamente obras que pudieran relacionarse con temas predominantes en el panorama internacional, tal como lo describe el propio Venturi; en segundo lugar hemos incluido sólo las referencias que nos han parecido más importantes, dada la accesibilidad, para el lector castellano parlante, de información bibliográfica reciente en este campo.

Debemos decir, sin embargo, que, por lo que se refiere al último capítulo del libro, donde, frente al fenómeno del arte contemporáneo, el autor perfila y define sus opciones doctri-

nales, hemos dejado que el criterio documental predominara exclusivamente, y hemos renunciado a llevar a cabo ningún tipo de adición (aunque hemos procurado seguir manteniendo los criterios *a*) y *b*) descritos más arriba).

Las referencias añadidas por Capogrossi-Guarna en la sexta edición italiana aparecen entre [ ], las añadidas en la presente edición castellana aparecen entre corchetes precedidos de asterisco *[ ].

Tomàs Llorens, Arnau Puig, Ignasi de Solà-Morales
Barcelona, Octubre 1979

Bibliografía

Introducción

Las ideas sobre arte y su historia expuestas en la introducción, al igual que a lo largo del volumen, están contenidas en los siguientes libros:

E. KANT, *Kritik der Urteilskraft* (Berlín, 1970. Ed. crítica al cuidado de K. Kerbach, Leipzig, 1878. La edición más completa de las obras de Kant es la realizada por la Academia de las Ciencias de Berlín, 1902-1955, en 22 vols.) *[versión castellana: *Crítica del juicio*, traductor José María Armengol, Buenos Aires, 1961].

G. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. al cuidado de H. G. Hotho, Berlín, 1835-1838 *[reeditada en la *Jubiläumsausgabe, Sämtliche Werke*, vols. XII a XIV; Stuttgart, 1927-1930; reimpresión, Frankfurt, 1971; ed. crítica al cuidado de G. Lasson, Hamburgo, 1931 (incompleta). Versión castellana de F. Giner de los Ríos, *Estética*, Madrid, 1908, 2 vols. Véase también versión (parcial) de R. Mazo, *Introducción a la Estética*, Barcelona, 1971. Y la edición en 3 vols. (I *De lo bello a sus formas*, II *Sistema de las artes* y III *Poética*), Madrid, 1968-1970, que es en realidad un «arreglo» a partir del «arreglo» francés de C. Bénard (París, 1875)].

[R. ZEITLER, «Hegel e Schnaase: La storia dell' arte», en *Critica d'arte*, n. s.,vol. V, 1958, pp. 203 a 222].

B. CROCE, *Estetica*, Palermo, 1902 (Bari, 1949 [7]) *[versión castellana: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la Estética*, con un Prólogo de Miguel de Unamuno, Madrid, 1926 [2]. Con el mismo título pero sólo con la parte teórica, Buenos Aires, 1962].

— *Problemi di Estetica*, Bari, 1910, [1949 [4]].

— [*Breviario di Estetica*, Bari, 1913 (1952 [11])] *[versión castellana: *Breviario de Estética*, Buenos Aires, 1939].

— *Teoria e storia della storiografia*, 1917 [1953 [5]].
— *Nuovi saggi di Estetica*, Bari, 1913 [1948 [3]].
— *La critica e la storia delle Arti figurative*, Bari, 1934 [1946 [2]].
— *La poesia*, Bari, 1936 [1953 [5]].
— *La storia come pensiero e come azione*, Bari, 1938 [1952 [5]] *[versión castellana: *La historia como hazaña de la libertad*, México, D.F., 1958].
[R. Montano, *Arte, realtà e storia (L'estetica del Croce e il mondo dell'arte)*, Nápoles y Roma, 1951].
[L. Grassi, «Benedetto Croce e la critica d'arte», en *Riv. Ist. Naz. Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s., vol. I, 1952, pp. 328 a 335].
[L. Venturi, «Croce e la storia dell'arte», en *Commentari*, vol. IV, 1953, pp. 3 a 6].
W. Windelband, *Die Geschichte der neueren Philosophie...*, 2 vols. Leipzig, 1922 (versión italiana: *Dentice di Accadia*, Milán, s.f.).
— [*Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, Tübingen, 1950 [14]].
G. de Ruggiero, *Storia della Filosofia*, 14 vols., Bari, 1920-1934.
R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft*, Viena, 1858.
[L. Venturi, «Roberto Zimmermann e le origini della Scienza dell'Arte», comunicación al II Congreso de Estética, París, 1937, publicado en *Saggi di Critica*, Roma, 1956, pp. 221 a 225].
B. Bosanquet, *A History of Aesthetics*, Londres y Nueva York, 1892, 1904 [2] *[versión castellana: *Historia de la Estética*, Buenos Aires, 1961].
M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* [Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez y Pelayo al cuidado de E. Sánchez Reyes, vols. I a IV, Madrid, 1962 [3]].
E. Utitz, *Geschichte der Aesthetik*, Berlín, 1932.
K. E. Gilbert y H. Kuhn, *A History of Aesthetics*, Nueva York, 1939 [nueva edición ampliada, Londres, 1956].
H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1913.
A. Dresdner, *Die Kunstkritik*, Munich, 1915.
J. Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, Florencia, 1956 [2] *[versión castellana de la 3.ª ed. italiana puesta al día por Otto Kurtz: *La literatura artística*, Madrid, 1976 (contiene importantes noticias acerca de la literatura española preparadas por Antonio Bonet Correa)].
[O. Kurz, «Julius von Schlosser, personalità metodo lavoro», en *Critica d'arte*, vol. II, 1955, pp. 402 a 419].
R. Hedicke, *Methodenlehre der Kunstgeschichte*, Estrasburgo, 1924.
E. Panofsky, *«Idea». Ein Beitrag zur Begriffgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, 1924 [2.ª ed. revisada, Berlín, 1960]

*[versión castellana: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1977].
M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana (Illinois), 1927.
[B. Berenson, *Aesthetics Ethics and History in the Arts of Visual Representation*, 1941] *[versión castellana: *Estética e historia en las artes visuales*, México, D.F., 1966 [2]].
[G. Nicco Fasola, *Della critica*, Florencia, 1947].
[G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Milán, 1951].
[E. van der Grinten, *Enquiries into the History of Art-Historical Writing*, Amsterdam, 1952].
[L. Grassi, *Construzione della Critica d'arte*, Roma, 1955].
— *[*Teoria e Storia della critica d'arte*, Roma, 1970].
[E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York, 1955] *[versión castellana: *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1977].

[Una bibliografía comentada sobre las principales obras de filosofía del arte se encuentra en:]

[G. Varet, *Manuel de Bibliographie Philosophique*, París, 1956, vol. II, pp. 562 a 608].
[E. Gilson, *Peinture et Réalité*, París, 1958, con bibliografía] *[versión castellana: *Pintura y realidad*, Madrid, 1961].
[*Momenti e problemi di storia dell'estetica*, 4 vols., Milán, 1959-1961].
[L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bolonia, 1960 [2]].
[G. Morpurgo-Tagliabue, *L'Esthétique contemporaine*, Milán, 1960, con una exhaustiva bibliografía] *[versión castellana: *La estética contemporánea. Una investigación*, Buenos Aires, 1971].

Mis ideas sobre la crítica y la historia del arte, han sido expuestas en los siguientes escritos (L. V.):

«Les Instituts Universitaires et l'Histoire de la Critique d'Art», en *Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*, n.º 4, julio de 1935, pp. 1 a 14. Véase en este mismo boletín, en los números 5 a 9, una larga discusión provocada, directa o indirectamente, por mis ideas.
«Théorie et histoire de la critique», en *Art et Esthétique*, número 1, vol. I, 1936, pp. 3 a 14.
Art Criticism Now, Conferencias pronunciadas los días 12, 13, 14, 19 y 20 de marzo de 1941 en la Johns Hopkins University, Baltimore, 1941.
«Letter upon Art Criticism Now», con una respuesta de J. Alford, en *Art Bulletin*, n.º 3, vol. XXV, 1943, pp. 269 a 272.
«Art and Taste», en *Art Bulletin*, n.º 4, vol. XXVI, 1944, páginas 271 a 273.
[*Arte moderna*, Roma, 1956].

[*Saggi di critica*, Roma, 1956].

*[Para las doctrinas artísticas y la crítica de arte en España a lo largo de la historia, además de la ed. castellana de Bonet Correa de la obra de Schlosser-Magnino, cit., pueden encontrarse referencias en:]

*[F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923-1941, 5 vols.].

*[J. A. GAYA NUÑO, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975].

Capítulo I

E. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 vols. Breslau, 1834-1837.

E. EGGER, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, París, 1850.

J. A. OVERBECK, *Die antiken Schrift-Quellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig, 1868.

Ch. BERNARD, *L'Esthétique d'Aristote*, París, 1887.

J. WALTER, *Die Geschichte der Aesthetik im Altertum*, Leipzig, 1893.

E. BERTRAND, *Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité*, París, 1893.

H. S. JONES, *Selected Passages from Ancient Writers Illustrative of the History of Greek Sculpture*, Londres, 1895.

A. ROSTAGNI, «Sulle, tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi», en *Atene e Roma*, vol. I, 1920, pp. 46 a 57.

S. FERRI, «Nuovi contributi al canone della scultura greca», en *Riv. Ist. Archeologia e Storia dell'Arte*, vol. VII, 1940, pp. 117 y siguientes.

E. PANOFSKY, «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung», en *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, volumen XIV, 1921, pp. 188 a 219 *[versión castellana en *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1970].

K. SVOBODA, *L'Esthétique d'Aristote*, Brno, 1927.

ARISTÓTELES, *La Poetica*, ed. Rostagni, Turín, 1928.

— [*Poetica*, ed. al cuidado de M. Valgimigli, Bari, 1934 [2]] *[versión castellana en *Obras*, pp. 79 a 109, Madrid, 1964. *Poética*, Madrid, 1970].

E. BIGNAMI, *La poetica di Aristotele e il concetto d'arte presso gli antichi*, Florencia, 1932.

[G. PASQUALI, «La poetica di Aristotele», en *Stravaganze Quarte e Supreme*, Venecia, 1951].

[A. ROSTAGNI, «Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica», en *Scritti minori*. Vol. I: *Aesthetica*, Turín, 1955, pp. 76 a 237].

PLATÓN, *La Republica*, introducción de A. Diès, París, 1932

(versión italiana, Bari, 1947) *[versión castellana en *Obras Completas*, páginas 655 a 844, Madrid, 1972. *La República*, 2 vols., traducción, nota preliminar y notas de J. B. Bergua, Madrid, 1936].

A. ROSTAGNI, «Il sublime nella storia dell'estetica antica», en *Annali R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, n.º 2, vol. II, 1933, páginas 99 a 119 y 175 a 202.

P. M. SCHUL, *Platon et l'art de son temps*, París, 1933, 1952 [2].

[M. TREVES, «L'estetica di Platone», en *Archivo di Storia della Filosofia Italiana*, vol. VI, 1938, pp. 353 a 374].

[R. C. LODGE, *Plato's Theory of Art*, Londres, 1953].

[E. GRASSI, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Colonia, 1962, con una breve antología de fragmentos escogidos].

J. W. H. ATKINS, *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge, 1934.

Sobre Xenócrates:

The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, versión inglesa de K. Jex-Blake; introducción y comentarios de E. Sellers, Londres, 1896.

[En lo referente a la influencia de las ideas de Xenócrates, a través de Plinio, sobre los artistas toscanos de la década 1430-1440, véanse:]

[R. LONGHI, «Il "Maestro di Pratovecchio"», en *Paragone*, número 35, 1952, pp. 10 y ss.].

B. KALKMANN, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlín, 1898.

B. SCHWEITZER, *Xenokrathes von Athen*, Königsberg, 1932.

S. FERRI, «Note esegetiche ai giudizi d'arte di Plinio il Vecchio», en *Annali Scuola Normale di Pisa*, vol. XL, 1942, fasc. 2-3, páginas 69 y ss.

PLINIO EL VIEJO, *Storia delle arti antiche*, ed. al cuidado de S. Ferri, Roma, 1946 *[versión catalana de los libros I y II, vol. I, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1925].

M. T. CICERÓN, *De Oratore. Libri tres* *[versión catalana: *De l'Orador*, traducción de Salvador Galmés; vol. I, 1929; vol. 2, 1931; vol. 3, 1933, Fundació Bernat Metge, Barcelona].

M. F. QUINTILIANO, *Institutionis oratoriae*, XII [versión francesa y texto crítico de H. Banecque, 4 vols., París, 1954] *[versión castellana: *Instituciones oratorias*, 2 vols., Buenos Aires, 1944].

[J. COUSIN, *Études sur Quintilien*. Vol. I: *Contribution à la recherche des sources de l'Institution oratoire*; vol. II: *Vocabulaire grec de la terminologie rhétorique de l'Institution oratoire*, París, 1936].

[G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florencia, 1951].

DIÓN CRISÓSTOMO, *De Dei cognitione*, XII.
FILOSTRATO, *Imagines* [ed. crítica de O. Benndorf y K. Schenkel, Leipzig, 1893].
— *Vita Apollonii Tyanoei* [versión inglesa: *The Life of Apollonius of Tyana*, ed. al cuidado de F. C. Conybeare, Londres y Nueva York, 1912].
VITRUVIO, *De Architectura* *[versión castellana: *Los Diez Libros de Architettura de M. Vitruvio Polión traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*, Madrid, 1787 (pero previamente Joseph Castañeda hizo una traducción a partir de la edición francesa de Perrault (1761) y Miguel de Urrea otra a partir del latín (1582). Una traducción reciente es: *Los Diez Libros de Arquitectura*, traducción, prólogo y notas de Agustín Blánquez, Barcelona, 1970)].

Sobre Vitruvio véanse:

J. A. JOLLES, *Vitruvius Aesthetik*, Friburgo, 1906.
F. W. SCHLIKKER, *Hellenistische Vorstellung von der Schönheit des Bauwerks nach Vitruv* [Berlín, 1940].
[P. TOMEI, «Appunti sull'estetica di Vitruvio», en *Bollettino R. Ist. Archeologia e Storia dell'Arte*, vol. X, 1943, pp. 57 a 73].
[C. J. MOE, *Numeri di Vitruvio*, ed. al cuidado de A. Nediani, Milán, 1945].
[H. KOCK, *Vom Nachleben des Vitruv*, Baden-Baden, 1951].

LUCIANO DE SAMOSATA, Imagines.
— *Prolaliai*.
— *Zeuxis*.
PLUTARCO, *Dell'educazione dei figliuoli*, ed. al cuidado de H. Montesi, Florencia, 1916.
L. A. SÉNECA, *Epistulae morales ad Lucilium* *[versión catalana: *Lletres a Lucili*, traducció de Carles Cardó; vol. I, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1928; versión castellana: *Cartas morales a Lucilio*, 2 vols., Barcelona, 1964 [25]].
DIONISIO DE HALICARNASO, *De antiquis oratoribus*.

Capítulo II

Aparte de J. VON SCHLOSSER y M. W. BUNDY, *op. cit.* véanse:
L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bolonia, 1926.
A. K. COOMARASWAMI, «Mediaeval Aesthetics». I: «Dionysius the Pseudo-Areopagite, and Ulrich Engelberti of Strassburg», en *Art Bulletin*, vol. XVII, 1935, pp. 31 a 47; II; «St. Thomas Aquinas on Dionysius, and a Note on the Relation of Beauty to Truth», en *Art Bulletin*, vol. XX, 1938, pp. 66 a 77.
[E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, 3 vols., Brujas, 1946] *[versión castellana: *Estudios de estética medieval*, 3 vols., Madrid, 1958-1959].
[R. MONTANO, «Estetica medioevale», en *Delta*, n.s., vol. I, 1952].
[E. DE BRUYNE, *Geschiedenis van de aesthetica. De christelijke oudheid*, Amberes, 1954].
[P. FRANKL, *The Gothic, Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton (Nueva Jersey), 1960].
[R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milán, 1961].

Sobre la estética de Plotino, san Agustín y santo Tomás, además de B. BOSANQUET, B. CROCE y R. ZIMMERMANN, *op. cit.*, véanse:

E. BRÉHIER, *La Philosophie de Plotin*, París, 1928.
S. FERRI, «Plotino e l'arte del III secolo», en *Critica d'arte*, volumen I, 1935-1936, pp. 166 a 171.
[A. GRABAR, «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», en *Cahiers Archéologiques*, vol. I, 1945, pp. 15 a 34].
E. PANOFSKY, *Idea*, cit.
K. SVOBODA, *L'Esthétique de St. Agustin et ses sources*, Brno, 1933.
A. DYROFF, «Ueber die Entwicklung u. den Wert der Aesthetik des Thomas von Aquino», en *Archiv für systematische Philosophie und Soziologie*, vol. XXXIII, 1930.
[U. ECO, *Il problema estetico in s. Tommaso*, Turín, 1956].
[F. J. KOVACH, *Die Aesthetik des Thomas von Aquin*, Berlín, 1961].

Sobre las enciclopedias, etc.:

SAN ISIDORO, *Etymologiarum Libri XX*, ed. Migne, Patrología Latina, vol. LXXXII.

[M. DONATI, «Il pensiero estetico in Isidoro di Siviglia e negli enciclopedisti medievali», en *Atti Accad. Naz. dei Lincei*, número CCCXLV, vol. III, 1948, fasc. 7-10, pp. 370 y ss.].
PAULUS SILENTIARIUS, *Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae*, ed. Migne, Patrología Griega, vol. LXXXVI, 2, col. 2119-2263.
J. P. RICHTER, *Quellenbuch der byzantinischen Kunstgeschichte*, Viena, 1897.
[P. A. MICHELIS, *L'Esthétique de l'art byzantin*, París, 1959].
[GERVASE MATHEW, *Byzantine Aesthetics*, Londres, 1963].
E. TEA, «Witelo, prospettico del secolo XIII», en *L'Arte*, volumen XXX, 1927, pp. 3 a 30.
E. WILDE, *Geschichte der Optik*, Berlín, 1838.
VILLARD DE HONNECOURT, *Livre de portraiture*, Hahnloser, Viena, 1935 *[reproducción de las láminas del *Album* en *L'Art gothique*, de W. Worringer, Gallimard, París, 1967].

[Véase también:]

[*The Sketchbook of Villard de Honnecourt*, T. Bowie, Bloomington (Illinois), 1959].

Sobre los tratados:

I. Merrifield, *Original Treatises Dating from the XIIth to XVIIIth Centuries on the Art of Painting*, 2 vols., Londres, 1848.

A. Pellizzari, *I trattati attorno le arti figurative in Italia e nella Penisola Iberica*. Vol. I: *Dalla'antichità classica al sec. XIII*, Nápoles, 1915 [vol. II: *Dal sec. XIII al XVI*, Génova, Roma y Nápoles, 1942].

[P. Francastel, *L'Humanisme roman. Critique des théories sur l'art du XI*e *siècle en France*, Estrasburgo, 1942].

E. Berger, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Malerei*, Munich, 1897.

G. Loumier, *Les Traditions techniques de la peinture médiévale*, París, 1920.

Theophilus Presbyter, *Technik des Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert. Des Theophilus Presbyter Diversarum Artium Schedula*, texto latino y versión alemana de W. Theobald, Berlín, 1933.

D. V. Thompson, «The Schedula of Theophilus Presbyter», en *Speculum*, abril de 1932.

[Véase además]:

[*De diversis artibus*, texto latín y versión inglesa al cuidado de C. R. Dodwell, Londres, 1961].

D. de Fourna, *Hermenèia tès Zographikès*, San Petersburgo, 1909.

A. N. Didron, *Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu*, París, 1843.

D. V. Thompson Jr., «The "De Clarea" of the so-called Anonymus Bernensis», en *Technical Studies*, vol. I, 1932, pp. 8 a 19 y 69 a 81.

— «De Libro Magistri Petri de Sancto Audemaro de coloribus faciendis», en *Technical Studies*, vol. IV, 1935, pp. 28 a 33.

J. J. Tikkanen, *Studien über die Farbengebung in der Mittelalterlichen Buchmalerei*, entresacado del manuscrito de T. Borenius, Helsingfors, 1933.

Acerca de la crítica florentina en el siglo xiv, véanse:

J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters*, Viena, 1896.

L. Venturi, «La critica d'arte in Italia durante i sec. XIV e XV», en *L'Arte*, vol. XX, 1917, pp. 305 a 326.

— «La critica d'arte e Francesco Petrarca», en *L'Arte*, volumen XXV, 1922, pp. 238 a 244, publicado de nuevo en *Pretesti di critica*, cit.

— «La critica d'arte alla fine del Trecento», en *L'Arte*, volumen XXVIII, 1925, pp. 233 a 244.

H. Janitschek, *Dantes Kunstlehre und Giottos Kunst*, Leipzig, 1892.

Filippo Villani, *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, Galletti, Florencia, 1847.

G. Calò, *Filippo Villani*, Rocca San Casciano, 1904.

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte* [ed. G. y C. Milanesi], Florencia, 1859 [ed. R. Simi, Lanciano, 1913] *[ed. al cuidado de F. Tempesti, Milán, 1975] *[versión castellana: *Tratado de la Pintura (El libro del Arte)*, traducción de F. Pérez-Dolz, Barcelona, 1950].

Capítulo III

Aparte de las obras ya citadas, véanse:

K. Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, Roma, 1912.

K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914.

L. Venturi, «La Critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. V, n.º v, 1922, pp. 321 a 331; n.º viii, 1923, pp. 43 a 52; n.º ix, 1923, pp. 38 a 48; publicado de nuevo en *Quaderni critici*, Rieti, 1928.

*[E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1960; versión castellana: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975].

J. von Schlosser, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, Palermo, 1932.

[R. W. Lee, «"Ut pictura pöesis": The Humanistic Theory of Painting», en *Art Bulletin*, vol. XXII, 1940, pp. 197 a 269].

[M. L. Gengaro, *Orientamenti della critica d'arte nel Rinascimento cinquecentesco*, Milán y Mesina, 1941].

[C. E. Gilbert, «Antique Frameworks for Renaissance art Theory: Alberti and Pino», en *Marsyas*, vol. III, 1943-1945, pp. 87 a 106].

[E. de Bruyne, *Geschiedenis van de aesthetica. De Renaissance*, Amsterdam, 1951].

[G. della Volpe, *Poetica del Cinquecento*, Bari, 1954].

[A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford, 1956].

[P. Murray, «Art Historians and Art Critics», IV en *Burlington Magazine*, vol. XCIX, 1957, pp. 330 a 336].

[J. R. Spencer, «Ut rethorica pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting», en *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, vol. XX, 1957, pp. 26 a 44].

*[M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers*

of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450, Oxford, 1971].
— *[*Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, University Press, 1972 (versión castellana: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, 1978)].
*[J. Bialostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresde, 1966 (versión castellana: *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1972)].

[Con respecto a la perspectiva y a la teoría de las proporciones en el Renacimiento, véanse:]

E. Panofsky, «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung», en *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, volumen XIV, 1921, pp. 188 a 219] *[versión castellana en *El significado de las artes visuales*, cit.].
— [«Die Perspektive als "Symbolische Form"», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Vorträge, 1924-1925, Leipzig y Berlín, 1927] *[versión castellana: *La perspectiva como «forma simbólica»*, Barcelona, 1973].
[G. J. Kern, «Die Entwicklung der centralperspektivischen Konstruktion in der Europäischen Malerei von der Spätantike bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts», en *Forschungen und Fortschritte*, 1937, pp. 181 y ss.].
[Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ed. al cuidado de G. Nicco-Fasola, Florencia, 1942].
[G. Nicco-Fasola, «Svolgimento del pensiero prospettico nei trattati da Euclide a Piero della Francesca», en *Le Arti*, vol. V, 1942-1943, pp. 59 a 71].
[G. Casara, «Piero della Francesca e i fondamenti geometrici della prospettiva pittorica», en *Atti e Memorie R. Accad. Petrarca di Lettere Arti e Scienze*, n.s., vol. XXXII-XXXIII, 1944].
[R. Wittkower y B. A. R. Carter, «The Perspectiva of Piero della Francesca's "Flagellation"», en *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, vol. XVI, 1953, pp. 292 a 302].
— [*Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949; Londres, 1962 3] *[versión castellana: *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, Buenos Aires, 1968].
[B. Schweitzer, *Vom Sinn der Perspektive*, Tübingen, 1953].
[P. Speziali, «Léonard de Vinci et la Divina Proportione di Luca Pacioli», en *Bibl. d'Humanisme et Renaissance*, vol. XV, 1953, páginas 295 a 305].
[L. Pacioli, *De Divina Proportione*, Venecia, 1509; Milán, 1956] *[versión castellana: *La divina proporción*, traducción de Ricardo Resta, Buenos Aires, 1959 2].
[D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis. Per la storia della prospettiva. Spigolature e appunti*, Trieste, 1957].
[J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, 1957].

[E. Ullmann, *Die Lehre von den Proportionen*, Dresde, 1958].
[A. Parronchi, «Le due tavole prospettiche del Brunelleschi», 1-2, en *Paragone*, vol. IX, n.º 107, 1958, pp. 3 a 32; vol. X, n.º 109, páginas 3 a 31].
*[P. Francastel, *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Gallimard, París, 1965].

Lorenzo Ghiberti, *I Commentarii*, ed. al cuidado de J. von Schlosser, Berlín, 1912 (ed. O. Morisani, Nápoles, 1947).
— [*Il secondo commentario*, ed. al cuidado de G. Nicolai, Florencia, 1956].
L. Venturi, «Lorenzo Ghiberti», en *Pretesti di critica*, Milán, 1929, pp. 95 y ss.
[R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, *Princeton* (Nueva Jersey), 1956, con una amplia bibliografía].

L. B. Alberti, *La pittura*, Lanciano, 1911 *[véase nueva edición crítica (la más documentada hasta la fecha) de C. Grayson in L. B. Alberti, *Opere Volgari*, vol. III, Bari, 1973 (recoge también el texto latino)] *[versión castellana: *Sobre la Pintura*, Valencia, 1976].
— *De re Aedificatoria*, Florencia, 1485 *[véase nueva ed. crítica (la más documentada hasta la fecha) de H. K. Lücke, en L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria / Index Verborum*, Munich, 1977; la primera traducción italiana fue la de Pietro Lauro, Venecia, 1546; la segunda de Cosimo Bartoli (1550), sirvió de base para la castellana de Francisco Lozano, titulada *Los Diez Libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*, Madrid, 1582, reimpresión facsímil, con prólogo de José María de Azcárate, Valencia, 1977].
J. Behn, *L. B. Alberti als Kunstphilosoph*, Estrasburgo, 1911.
W. Flemming, *Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti*, Berlín, 1916.
G. Vesco, «L. B. Alberti e la critica d'arte», en *L'Arte*, volumen XXII, 1919, pp. 57 a 71 y 136 a 148.
P. H. Michel, *La Pensée de L. B. Alberti*, París, 1930.

Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, Ludwig, Viena, 1882 [véase la ed. al cuidado de A. Chastel y R. Klein, París, 1960, la primera llevada a cabo cotejando todos los manuscritos] *[versión castellana: *Tratado de Pintura*, ed. al cuidado de Ángel González García, Madrid, 1976].
J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo*, Londres, 1883; Oxford, 1939 2 *[3.ª ed. nuevamente rev. con adiciones y notas de C. Pedretti, Londres, 1966, 3 vols.].
L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bolonia, 1919.
R. Bayer, *Léonard de Vinci, La Grâce*, París, 1933.
F. Bongiovanni, *Leonardo pensatore*, Piacenza, 1935.
[C. Luporini, *La mente di Leonardo*, Florencia, 1953].

[G. Castelfranco, «Momenti della recente critica vinciana», en *Leonardo, saggi e ricerche*, Roma, 1954].

[A. M. Brizio, «Il trattato della pittura di Leonardo», en *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, vol. I, 1956, pp. 309 y ss].

[C. Pedretti, «Note sulla cronologia del "Trattato della pittura" di Leonardo», en *L'Arte*, vol. LVIII, 1959, pp. 25 a 39; vol. LXIX, 1960, pp. 16 a 89].

Michelangelo Buonarroti, *Lettere*, Milanesi, Florencia, 1875 *[nueva ed. crítica de P. Barocchi y G. Ristori, han aparecido hasta ahora vol. I, Florencia, 1965 y vol. II, *ibidem*, 1967].

— *[*Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti, herausgegeben und mit kritischen Apparaten versehen von Dr. Karl Frey*, Berlín, 1897; para una ed. crítica más moderna, hecha con criterios diferentes, véase E. N. Girardi, *Michelangelo Buonarroti, Rime, con Varianti, Apparato, Nota filologica*, Bari, 1960].

[R. J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, Nueva York, 1961].

— *[*The Poetry of Michelangelo*, Londres, 1966].

Francisco de Holanda, *Tractato de pintura antigua*, s.l., 1548. A. Pellizzari, Nápoles, 1914 *[recoge también el texto original portugués y la traducción castellana de Manuel Denis (*ca.* 1563) publicada aquí por primera vez. Una nueva edición castellana es *De la Pintura Antigua*, al cuidado de F. J. Sánchez Cantón. Academia de San Fernando, Madrid, 1921].

[A. M. Bessone Aurelj, *Dialoghi michelangioleschi di Francisco d'Olanda*, Roma, 1962].

[R. J. Clements, *The Authenticity of F. de Hollanda's «Dialogos em Roma»*, Publications of the Modern Language Association of America, vol. LXI, 1946, pp. 1018 a 1028].

Jean Pélerin le Viateur, *De artificiali perspectiva*, Toul, 1505.

Albrecht Dürer, *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nüremberg, 1528.

E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlín, 1915.

— *[*Albrecht Dürer*, Oxford, 1945].

[W. M. Conway (ed.), *The Writings of Albrecht Dürer*, Nueva York, 1958].

*[Lange und Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893; nueva ed. crítica puesta al día por H. Rupprich, 3 vols., Berlín, 1956-1969].

*[En la España renacentista el tratado de proporciones más importante es Juan de Arfe y Villafañe, *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*, Sevilla, 1585, 2 libros (ed. incompleta, el 3.er libro salió en 1587). (Ed. facsímil con prólogo de Antonio Bonet Correa, Madrid, 1974)].

Pietro Aretino, *Lettere*, París, 1609 [ed. al cuidado de F. Pertile y E. Camesasca, *Lettere sull'arte*, 4 vols., Milán, 1957-1960].

K. Vossler, «Pietro Aretino's künstlerisches Bekenntnis», en *Neue Heidelberger Jahrbücher*, 1900.

[S. Ortolani, «Pietro Aretino e Michelangelo», en *L'Arte*, volumen XXV, 1922, pp. 15 a 26].

— «Le origini della critica d'arte a Venezia», en *L'Arte*, volumen XXVI, 1923, pp. 1 a 17.

Paolo Pino, *Dialogo di Pittura*, Venecia, 1548 [ed. al cuidado de P. Barocchi, en *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 vols., Bari, 1960-1961-1962].

Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato «L'Aretino»*, Venecia, 1557 [ed. al cuidado de P. Barocchi, en *Trattati d'arte*, cit., volumen I, pp. 141 y ss.].

P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 vols., Bari, 1960-1961-1962].

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Florencia, 1550, 1568 [2] [véase ahora la ed. al cuidado de G. Previtali y P. Ceschi, Milán, 1962 y ss.].

La mejor edición de las *Opere* de Vasari sigue siendo la de G. Milanesi, 9 vols., Florencia, 1878-1885 *[versión castellana: *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, 2 vols., Buenos Aires, 1945].

— *Il Libro delle Ricordanze*, ed. al ciudado de A. Del Vita, Arezzo, 1927.

— *Lo Zibaldone*, ed. al cuidado de A. Del Vita, Roma, 1938.

K. Frey, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 vols., Munich, 1929-1930.

W. von Obernitz, *Vasaris Allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei*, Estrasburgo, 1897.

W. Kallab, *Vasaristudien*, Viena y Leipzig, 1908.

C. L. Ragghianti, «Il valore dell'opera di G. Vasari», en *Rendiconti R. Accad. dei Lincei*, serie VI, vol. IX, 1933, pp. 758 a 826.

[B. Occhini, «Giorgio Vasari e i "pregiudizi" della critica d'arte», en *Rinascita*, vol. VI, 1943, pp. 19 a 36].

[B. Berenson, «Il Vasari alla luce delle recenti pubblicazioni», en *Studi vasariani. Atti del Convegno Internazionale per il IV centenario della 1.a ed. delle Vite*, Florencia, 1952, pp. 257 y ss.].

[L. Venturi, «La critica di Giorgio Vasari», en *Studi vasariani*, cit., pp. 29 y ss.].

[P. Baracchi, «Finito e non-finito nella critica vasariana», en *Arte antica e moderna*, vol. I, 1958, pp. 221 a 235].

[J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, París, 1959].

[S. Leontief Alpers, «Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives», en *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, volumen XXIII, 1960, pp. 190 a 215].

S. SERLIO, *Regole generali di architettura...*, Venecia, 1537 *[éste constituía el libro IV de su *Tratado de Arquitectura*, y fue el primero en ser escrito y publicado; otros libros del *Tratado* fueron apareciendo irregularmente en distintas fechas y lugares. La edición standard fue la de G. D. Scamozzi, *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva di Sebastiano Serlio, bolognese*, Venecia, 1619, que ha sido objeto recientemente de una ed. facsímil (Milán, 1964). El manuscrito del libro VI (no publicado en la ed. de Scamozzi) ha sido también objeto de una ed. facsímil (Milán, 1966, 2 vols.). La primera traducción castellana se hace sólo del libro I por Francisco de Praves, Valladolid, 1625. La primera traducción completa al castellano es la de J. F. Ortiz y Sanz, Madrid, 1797].

G. C. ARGAN, «Sebastiano Serlio», en *L'Arte*, vol. XXXV, 1932, páginas 183 y ss.

*[M. ROSCI, *Il trattato di architettura di Sebastiano Serlio*, Milán, 1966].

W. B. DISMOOR, «The Literary Remains of Sebastiano Serlio» en *Art Bulletin*, vol. XXIV, 1942, pp. 55 a 91 y 115 y 154.

[R. BILLING, «Die Kirchenpläne «al modo antico» von Sebastian Serlio», en *Opuscula romana*, vol. I, 1954, pp. 21 a 38].

*[R. DE FUSCO, *Il Codice de l'architettura*, Nápoles, 1968].

A. PALLADIO, *I quattro libri dell'Architettura*, Venecia, 1570 (reedición facsímil, Milán, 1945) *[versión castellana: *Los quatro libros de Arquitectura de Andrés Palladio, Vicentino. Traducción e ilustrados por Don Joseph Francisco Ortiz y Sanz*, Madrid, 1797].

[Para una bibliografía reciente de los estudios sobre Palladio, véanse W. TIMOFIEWITSCH, «Die Palladio Forschung in den Jahren von 1940 bis 1960», en *Zeitschr. f. Kunstgeschichte*, vol. XXIII, 1960, n.º 2, pp. 178 a 181].

*[Acerca de la difusión de Palladio en España, véase R. GUTIÉRREZ y G. M. VIÑUALES, «La Fortuna del Palladio in Spagna», en *Bolletino del Centro Internazionale di Architettura Andrea Palladio* número XIII, 1971, pp. 320 a 329].

*[L. PUPPI, *Palladio*, Milán, 1973 (con abundante bibliografía puesta al día)].

*[L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari, 1968 (versión castellana: *Historia de la arquitectura del Renacimiento*, 2 vols., Madrid, 1972, con bibliografía)].

G. PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Milán, 1584 *[ed. facsímil, Hildesheim, 1969].

— *Idea del Tempio della pittura*, Milán, 1590 [reedición, Roma, 1947] *[ed. facsímil, Hildesheim, 1969].

[M. L. GENGARO, «La teoria dell'arte di Giovan Paolo Lomazzo» en *Arch. Stor. Lomb.*, vol. LXX, 1932, pp. 541 a 550].

*[J. M. ACKERMAN, *The Structure of Lomazzo's Treatise on Painting*, Michigan, 1964].

*[R. KLEIN y H. ZERNER, *Italian Art 1500-1600. Sources and Documents*, Londres, 1966].

[Acerca del concepto de manierismo, véanse:]

[M. TREVES, «Maniera. The History of a Word», en *Marsyas*, volumen I, 1941, pp. 69 a 88].

[G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945, con una bibliografía muy completa].

[L. COLETTI, «Intorno alla storia del concetto di Manierismo», en *Convivium*, vol. VI, 1948, pp. 801 y ss.].

[G. WEISE, «La doppia origine del concetto di Manierismo», en *Studi vasariani*, cit., pp. 181 y ss.].

[N. IVANOFF, «La ignote considerazioni di G. B. Volpato sulla "maniera"», en *Retorica e Barocco*, Roma, 1955, pp. 99 a 107].

[G. NICCO-FASOLA, «Storiografia del Manierismo», en *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, vol. I, Roma, 1956, pp. 429].

[N. IVANOFF, «Stile e maniera», en *Saggi e memorie di storia dell'arte*, vol. I, 1957, pp. 109 a 163].

[ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI, «Atti del Convegno: Manierismo, Barocco, Rococò, concetti e termini (1960)», en *Quaderno*, n.º 52, Roma, 1962].

*[La introducción y desarrollo del concepto de manierismo en la moderna historia del arte se debe a:]

*[W. WEISBACH, «Der Manierismus», en *Zeitschrift für bildende Kunst*, vol. LIV, 1918-1919, pp. 162 y ss.].

*[M. DVORÁK, «Über Greco un den Manierismus», conferencia pronunciada en 1920, recogida en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924 (cit. *pássim* p. 469)].

*[W. FRIEDLAENDER, «Die Entstehung des antiklassischen Stils in der italienischen Malerei um 1520», en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XLVI, 1925, pp. 58 y ss.].

*[El concepto ha dado lugar a una abundante bibliografía; véase además de los autores citados y como ejemplos de posiciones divergentes:]

*[A. HAUSER, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur* (versión castellana: *Origen de la literatura y del arte modernos*, 3 vols., Madrid, 1974)].

*[G. R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth*, Rowohlt, Hamburgo, 1959 (versión castellana: *El mundo como laberinto*, Madrid, 1961)].

*[F. ANTAL, *La pittura italiana fra classicismo e manierismo*, Roma, 1977 (ed. de N. Hadjinicolau de una serie de conferencias leídas entre 1934 y 1938)].

Capítulo IV

Por lo que respecta al concepto de *barroco* y a la estética del siglo XVII, además de los libros citados, véanse:

H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, 1888 *[versión castellana: *Renacimiento y Barroco*, prólogo de Bernard Teyssèdre, Madrid, 1977].

— *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915 *[versión castellana: *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, 1924].

A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Viena, 1907.

B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1929.

E. D'ORS, *Lo barroco*, Madrid, 1958.

[D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, 1947].

[G. BRIGANTI, «Barocco, strana parola», en *Paragone*, vol. I, 1950, fasc. I, pp. 19 a 24].

— [«Barock in Uniform», en *Paragone*, vol. I, 1950, fasc. 3, páginas 6 a 14].

— [«Milleseicentotrenta ossia il Barocco», en *Paragone*, volumen II, 1951, fasc. 13, pp. 8 a 17].

[L. ANCESCHI, *Del Barocco e altre prove*, Florencia, 1953].

[D. MAHON, «Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: some clarifications», en *Art Bulletin*, vol. XXXV, 1953, páginas 226 a 232].

[*Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici: retorica e barocco*, Roma, 1955].

[V. L. TAPIÉ, *Baroque et Classicisme*, París, 1957].

[O. KURZ, «Barocco: Storia di una parola», en *Lettere italiane*, n.º 4, 1960, pp. 414 a 444].

[ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI, *Atti del Convegno: Manierismo, Barocco, Rococò*, cit.].

[L. ANCESCHI, «Idea del Barocco», en *Barocco europeo e barocco veneziano*, al cuidado de V. Branca, Florencia, 1962, pp. 1 a 13].

[O. KURZ, «Barocco: storia di un concetto», en *Barocco europeo e barocco veneziano*, pp. 15 a 33].

Sobre las relaciones entre barroco y Contrarreforma, véanse:

W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlín, 1921.

E. MÂLE, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, París, 1932.

G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*,

Bolonia, 1582 [véase ahora la ed. al cuidado de P. Barocchi en *Trattati d'arte*, cit., vol. II, 1961, pp. 117 y ss.].

GIO. PIETRO BELLORI, *Le vite de' Pittori Scultori ed Architetti moderni*, Roma, 1672 [ed. facsímil, Roma, 1931].

— *Vite di G. Reni, A. Sacchi, C. Maratti*, ed. al cuidado de M. Piacentini, Roma, 1942.

[K. DONAHUE, «The ingenious Gio. Pietro Bellori. A Biographical study», en *Marsyas*, vol. III, 1943-1945, pp. 107 a 138].

J. VON SCHLOSSER, *Sull'antica storiografia italiana dell'arte*, cit., 1932.

C. L. RAGGHIANTI, «I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca», en *La Critica*, vol. XXXI, 1933, pp. 65 a 74, 223 a 233 y 382 a 394.

[D. MAHON y L. VENTURI, «L'"Eclettismo" e i Carracci: un postscriptum», en *Commentari*, vol. I, 1950, pp. 163 a 171].

[D. MAHON, «Eclectism and Carracci. Further Reflections on the Validity of a Label», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. XVI, 1953, pp. 303 a 241].

G. B. PASSERI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1772 (ed. póstuma) (ed. al cuidado de J. Hess, *Die Künstlerbiographien von G. B. Passeri*, Leipzig y Viena, 1934).

[J. HESS, «Un nuovo manoscritto delle vite di Giovanni Battista Passeri», en *Commentari*, vol. VIII, 1957, pp. 262 a 278].

F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, Florencia, 1681-1728 [reproducido en la ed. completa de sus *Opere*, 2 vols., Milán, 1811-1812].

[Una selección de las biografías de los pintores del siglo XVII publicada en 1914 por G. Battelli, ha sido reeditada con una nueva presentación de F. Croce: F. BALDINUCCI, *Dal Barocco a Salvator Rosa*, Florencia, 1961].

— [*Vita del Bernini scritta da F. Baldinucci*, con un ensayo y ed. al cuidado de S. Samek-Ludovici, Milán, 1948].

F. SCANNELLI, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, 1657.

L. SCARAMUCCIA, *Le finezze dei pennelli italiani*, Pavia, 1674.

Sobre la crítica francesa de los siglos XVII y XVIII, véanse:

A. FONTAINE, *Les Doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, París, 1909.

Acerca de las ideas de Poussin, véanse:

BELLORI, Vite, cit., pp. 403 a 462.

*[*Correspondance de Nicolas Poussin*, ed. al cuidado de Ch. Jonanny, París, 1911].

Lettres de Poussin, ed. al cuidado de P. du Colombier, París, 1929.

*[A. Blunt, «Poussin's Notes on Painting», en *Journal of the Warburg Institute*, vol. I, 1937-1938, pp. 344 y ss.].

M. Alpatov, «Poussin's Problems», en *Art Bulletin*, vol. XVII, 1935, pp. 5 a 30.

[Ver ahora las *Actes du Colloque Poussin*, París, 1960].

[D. Mahon, «Poussiniana», en *Gazette des Beaux-Arts*, número especial, julio-agosto de 1962].

R. Freart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans, 1662 *[ed. facsímil con una introducción de A. Blunt, Farnborough, 1968].

Chantelou, «Journal de voyage du Cavalier Bernin en France», en *Gazette des Beaux-Arts*, 1877-1884 [en ed. separada, París, 1885; versión italiana de Stefano Bottari, *Bernini in Francia*, Roma, 1946].

A. Felibien des Avaux, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes*, París 1666-1668.

M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Venecia, 1660.

— *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venecia, 1674.

L. Lopresti, «M. Boschini scrittore d'arte del sec. XVII», en *L'Arte*, vol. XXII, 1919, pp. 13 a 33.

[A. Tositti, «M. Boschini, critico dell'arte veneta», en *Convivium*, vol. VI, 1934, fasc. 5, pp. 709 a 751].

[N. Ivanoff, «Il concetto dello stile nel Poussin e in M. Boschini», en *Commentari*, vol. III, 1952, pp. 51 a 61].

[C. Jannaco, «M. Boschini e la Poetica barocca», en *Studi secenteschi*, vol. III, 1962, Florencia, 1963, pp. 91 a 104].

[R. Pallucchini, «M. Boschini e la pittura veneziana del Seicento», en *Barocco europeo e barocco veneziano*, pp. 95 a 136].

R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, París, 1699.

— *Cours de peinture par principes avec une balance des peintres*, París, 1708.

L. Mirot, *Roger de Piles*, París, 1924.

[J. Steegman, «The "Balance des peintres" of Roger de Piles», en *Art Quarterly*, vol. XVII, 1954, pp. 255 y ss.].

[S. Heiland, «La Balance des peintres», en *Festschrift J. Jahn*, Leipzig, 1958, pp. 237 a 245].

Sobre las polémicas artísticas de este período, véanse:

A. Fontaine, *Doctrines d'art, etc.*, cit.

*[B. Teyssèdre, *L'Histoire de l'Art vue du Grand Siècle*, París, 1964].

*[Sobre el barroco español:]

*[Pablo de Céspedes, *Discurso de comparación de la antigua y moderna pintura*, Córdoba, 1604].

*[Juan de Butron, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la pintura*, Madrid, 1626].

*[Vincencio Carduccio, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633].

*[Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649].

*[Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de la arquitectura*, Madrid, 1663].

*[Juan Caramull, *Arquitectura recta y oblicua*, 1678].

*[Domingo de Andrade, *Excelencias, antigüedad y nobleza de la arquitectura*, Santiago de Compostela, 1625].

*[J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, con una extensa bibliografía].

Capítulo V

Acerca de la estética del siglo xviii, véanse:

Mario M. Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, 2 vols., Florencia, 1944.

B. Croce, *Ultimi saggi*, Bari, 1935 (1948 [2]).

E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932 *[versión castellana: *Filosofía de la Ilustración*, México, D.F., 1943, 1973 [3]].

L. Ambrosi, *La psicologia dell'immaginazione*, Roma, 1898.

W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, París, 1925.

J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, París, 1719.

Alexandre Gerard, *Essai sur le goût*, París, 1766 *[se trata de la trad. francesa de A. Gérard, *An Essay on Taste*, Londres, 1759; véase también la 2.ª ed., *An Essay on Taste to which is now added Part Fourth, Of the Standard of Taste*, Edimburgo y Londres, 1780].

*[La obra más influyente para la introducción de la idea de lo sublime como categoría crítica y estética es:]

*[E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1757; véase la 2.ª ed. que contiene el importante *Introductory Discourse Concerning Taste*, Londres, 1759 (ed. facsímil de la 2.ª ed., Menston, 1970; ed. crítica de J. T. Boulton en *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, vol. I, Londres y Oxford, 1925; versión castellana: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Alcalá de Henares, 1807)].

*[Los precedentes más importantes para la obra de Burke son:]

*[J. ADDISON, «Essay on the Pleasures of the Imagination», publicado a lo largo de los números 411-421 (1712), en *The Spectator*, ed. crítica de G. G. Smith, *The Spectator*, Londres, 1897-1898, 8 vols.].

*[F. HUTCHESON, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, Londres*, 1725 (4.ª ed. con adiciones, última en vida del autor, Londres, 1738)].

*[Las obras subsecuentes más importantes para la discusión y desarrollo de la categoría de lo sublime son:]

*[LORD KAMES, *Elements of Criticism*, Londres, 1762 (6.ª edición con adiciones, Edimburgo, 1785)].

*[H. BLAIR, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Londres, 1783 (4.ª ed. con adiciones. Londres y Edimburgo, 1790) (versión castellana de J. L. Munarris, *Lecciones sobre la retórica y las Bellas Artes*, Madrid, 1816)].

*[A. ALISON, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Edimburgo, 1790 (4.ª ed. con adiciones, Edimburgo, 1815].

*[El primer tratamiento de la categoría de lo pintoresco como categoría central de la crítica es:]

*[W. GILPIN, *An Essay upon Prints: Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty*, Londres, 1768].

*[*Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel and on Sketsching Landscape, Londres*, 1792, 1794 ² (ed. facsímil, Farnborough, 1972)].

*[El tratamiento más importante del concepto, tras la controversia Price-Knight, es:]

*[R. PAYNE KNIGT, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Londres, 1805, 4.ª ed. con revisiones, 1808 (ed. facsímil, Farnborough, 1972)].

U. PRICE, *Analitical Inquiry into the Principles of Taste*, Londres, 1805 *[no hemos podido encontrar referencias de esta obra atribuida en la edición italiana a Price. Seguramente se trata de una confusión con la obra de Knight, cit.].

U. PRICE, *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, 2 vols., Londres, 1794-1798.

— [*A Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful* Hereford, 1801, escrito en respuesta al poema didáctico (3. libr.) dirigido a él por el arqueólogo R. Payne Knight, *The Landscape*, Londres, 1794].

C. HUSSEY, *The Picturesque*, Londres y Nueva York, 1927.

J. STEEGMAN, *The Rules of Taste from George I to George IV*, Londres, 1936 *[Londres, 1968 ², con introducción de J. Laver].

[W. J. HIPPLE, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale (Illinois), 1957].

*[M. KALLICH, *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth Century England*, La Haya y París, 1970].

SHAFTESBURY (A. ASHLEY-COOPER, conde de), *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, 3 vols., Londres, 1711 (ed. al cuidado de J. M. Robertson, 2 vols., Londres, 1900).

O. F. WALZEL, «Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrh.», en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. I, 1909, páginas 416 y ss.

[E. CASSIRER, «Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus in England», en *Vortäge der Bibliothek Warburg (1930-1931)*, Leipzig, 1932, pp. 136 a 155].

B. CROCE, «Shaftesbury in Italia», en *La critica e la storia delle arti figurative*, Bari, 1934, pp. 100 a 138.

[G. MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento inglese*, Roma, 1950 (sobre Shaftesbury, pp. 35 y ss.)].

[L. SALERNO, «Seventeenth-Century English Literature on Painting», en *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.* vol. XIV, 1951, pp. 234 a 258].

Acerca de la nueva forma de la crítica y de la historia del arte, véanse:

A. FONTAINE, *Doctrines*, cit., 1909.
A. DRESDNER, *Die Kunstkritik*, cit., 1915.
J. VON SCHLOSSER, *[*La literatura artística*, cit.].
S. ROCHEBLAVE, *L'Art et le goût en France*, París, 1923.

Sobre la crítica en Francia, véanse:

LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur la peinture*, París, 1746.

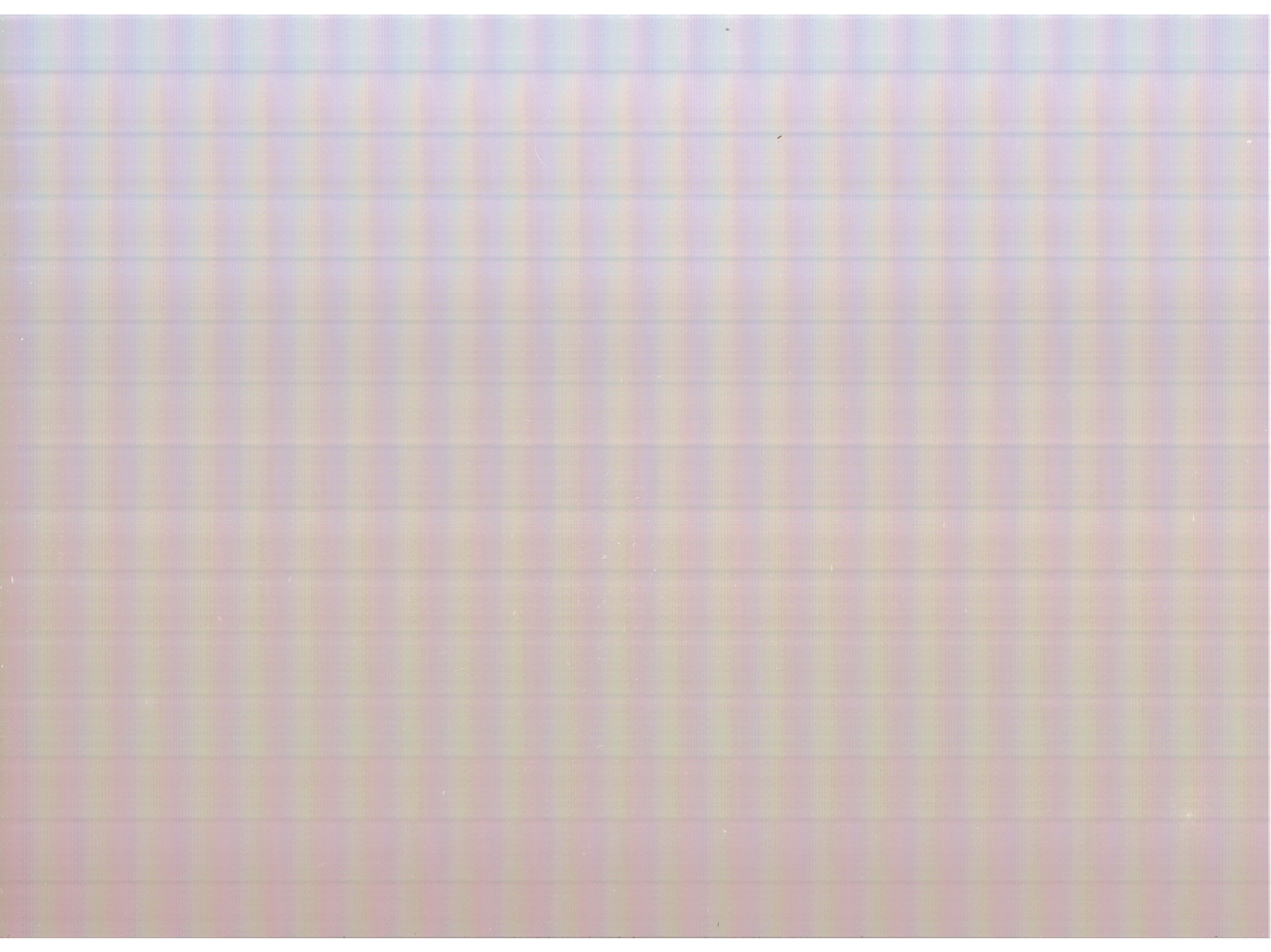
— *Réflexions sur quelque cause de l'état présent de la peinture en France*, La Haya, 1747.

A. CLAUDE PHILIPPE DE CAYLUS, *Nouveaux sujets de peinture et sculpture*, París, 1755.

CH.-N. COCHIN, *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, París, 1757.

D. DIDEROT, *Pensées philosophiques, en Oeuores Complètes*, 15 vols., t. I, París, 1798 [nueva ed. de las *Oeuvres* al cuidado de A. Billy, París, 1951] *[versión castellana: *Pensamientos filosóficos*, Madrid, 1973].

— *[*Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*, París, 1751 ¹ (en *Oeuvres Complètes*, cit.). Versión castella-



na: *Investigación filosófica sobre el origen y naturaleza de lo bello*, Madrid, 1973].

— *Essai sur la peinture*, en *Oeuvres Complètes*, cit., t. XII.

— *Salons: 1579-1781* [ed. al cuidado de J. Seznec y J. Adhémar, vol. I, 1759-1763, Oxford, 1957; vol. II, 1765, Oxford, 1960].

— [*Correspondance I (1713-1757)*, ed. al cuidado de G. Roth., París, 1955].

— [*Scritti di estetica*, ed. al cuidado de G. Neri, Milán, 1957].

— [*Oeuvres esthétiques*, ed. al cuidado de P. Vernière, París, 1959].

[J. SEZNEC, «Les Salons de Diderot», en *Harvard Libr. Bull.*, volumen V, 1951, pp. 267 a 289].

[L. G. CROCKER, *Two Diderot Studies. Ethics and Aesthetics*, Baltimore y Londres, 1952].

[G. MAY, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Ginebra y París, 1957].

[J. SEZNEC, *Essais sur Diderot et l'antiquité*, Oxford, 1957].

Con respecto a la crítica en Italia, véanse:

GIO. M. CIOCCHI, *La pittura in Parnaso*, Florencia, 1725.

A. M. ZANETTI, *Della Pittura Veneziana*, Venecia, 1771.

L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1789.

[F. ULIVI, «La prosa del Lanzi», en *Paragone*, vol. IV, n.º 39, 1953, pp. 3 a 19].

[N. IVANOFF, «I Paragoni dell'abate Lanzi», en *Atti dell'Ist. Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, vol. CXII, 1953-1954, pp. 107 a 115].

[G. PACCHIONI, «Il Lanzi e le "scuole pittoriche"», en *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, cit., vol. II, 1956, pp. 267 a 272].

A. MEMMO, *Elementi d'architettura Lodoliana, ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eloquenza non capricciosa*, Roma, 1786 [Zara y Milán, 1834 [2], 2 vols.].

[A. M. GABRIELLI, «La teoria architettonica di C. Lodoli», en *Arti figurative*, vol. I, 1945, pp. 123 y ss.].

[E. KAUFFMANN, «Piranesi, Algarotti and Lodoli. A controversy in XVIIIth Century Venice», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XLVI, 1955, pp. 21 a 28].

[G. NICCO FASOLA, *Ragionamenti sulla architettura*, Città di Castello, 1949].

F. MILIZIA, *Le vita dé piú celebri architetti d'ogni tempo preced. di un Saggio sopra l'architettura*, Roma, 1768 (ed. anónima); Venecia, 1773 [2].

— *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sultzer e di Mengs*, Venecia, 1781 [ed. al cuidado de G. Natali, Pistoia y Roma, 1944] *[versión castellana: *Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño*, Barcelona, 1823 y 1830. Véase también: *Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sultzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco de Milizia y traducido al castellano con notas e ilustraciones por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1827].

— *Opere complete di Francesco Milizia, riguardanti le belle arti*, 9 vols., Bolonia, 1826-1829.

[G. FONTANESI, *Francesco Milizia scrittore e studioso d'arte*, Bolonia, 1932].

[F. ULIVI, «Francesco Milizia scrittore», en *Paragone*, vol. III, número 31, 1952, pp. 3 a 18].

[W. B. O'NEAL, «Francesco Milizia, 1725-1798», en *Journ. of the Soc. of Arch. Historians*, vol. XIII, n.º 3, 1954, pp. 12 a 15].

[F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'Architettura*, Pisa, 1753].

— [*Saggio sopra la Pittura*, Bolonia, 1762].

— [*Lettere sulla pittura e sull'architettura*, Venecia, 1792].

— [*Opere*, 17 vols., Venecia, 1791-1794: es la mejor y más completa edición que existe].

A. M. GABRIELLI, «L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel Settecento», en *Critica d'Arte*, vol. III, 1938, pp. 155 y ss.; vol. IV, 1939, pp. 24 y ss.

[E. KAUFFMANN, *Piranesi, Algarotti and Lodoli*, cit.].

— *[*Architecture in the Age of Reason*, Harvard Univ.-Press, 1955; versión castellana: *La arquitectura de la Ilustración*, Prólogo de Rafael Moneo, Barcelona, 1974].

En lo referente a la crítica en Inglaterra, véanse:

J. RICHARDSON, *An Essay on the Theory of Painting*, Londres, 1715.

— *The Connoisseur*, Londres, 1719.

*[Para las últimas versiones de estas dos obras, véase *The Works of Mr. Jonathan Richardson*, edit. por su hijo J. Richardson, Londres, 1773].

W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*, Londres, 1753 [versión italiana, Livorno, 1761].

— [*Obras Completas*, Londres, 1810 y 1837; véase ahora la edición crítica de J. Burke, Oxford, 1955].

[F. ANTAL, *Hogarth*, Londres, 1962].

J. REYNOLDS, *Discourses Delivered at the Royal Academy, Londres*, 1771 (ed. al cuidado de R. Fry, Londres, 1905).

— [*Seven Discourses on Arts* (1769-1776), Londres, 1778 (versión italiana, Florencia, 1778). Véase también la ed. al cuidado de R. R. Wark, *Discourses on Art*, San Marino (California), 1959] *[se trata de los siete primeros del conjunto (quince en total) citado en la referencia anterior].

— *Literary Works*, Londres, 1794-1797 *[véase la 5.ª ed., Londres, 1819, 3 vols. que contienen además de las últimas correcciones del recopilador, E. Malone, y de la breve biografía escrita por éste

con ocasión de la 1.ª ed., una biografía más extensa escrita por J. Farington].

— *Letters of Sir Joshua Reynolds*, ed. al cuidado de F. W. Hilles, Londres, 1929.

[G. Boas, «Joshua Reynolds as Arbiter of Taste», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. LVIII, 1961, pp. 93 a 108].

Acerca del Neoclasicismo, véanse:

A. R. Mengs, *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, Zürich, 1762 (ed. anónima) [versión italiana: *Pensieri sulla bellezza*, Milán, 1948].

— *Le opere di A. R. Mengs publicate da Gius. Nicc. D'Azara*, Parma, 1780 *[ed. castellana original, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs etc., publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, etc.*, Madrid, 1780].

J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde y Leipzig, 1755.

— *Werke*, Dresde y Berlín, 1808-1825 [1.ª versión italiana completa de las *Opere*, 12 vols., Prato, 1830-1834].

— *[*Lo bello en el Arte*, Buenos Aires, 1964].

— [*Lettere italiane*, Milán, 1961].

— *[*Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, 1764] [versión italiana: *Storia dell'arte nell'antichità*, Turín, 1961].

Sobre Mengs y Winckelmann, véanse:

W. Goethe, *Winckelmann* (1805), en *Werke*, 27 vols., Berlín y Leipzig, 1882-1887 *[véase la *Jubiläumsausgabe* al cuidado de E. von der Hellen, 40 vols., Stuttgart, 1902 y ss.].

E. Heidrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte*, Basilea, 1917.

W. Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*. Vol. I: *Von Sandrart bis Rumohr*, Leipzig, 1921; vol. II: *Von Passavant bis Justi*, Leipzig, 1924.

K. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2 vols., Leipzig, 1866-1872 [nueva ed. en 3 vols., Colonia, 1956].

[H. Rüdiger, «La personalità di Winckelmann», en *Paideia*, vol. XII, 1956, pp. 81 a 103].

[H. Kock, *J. J. Winckelmann. Sprache und Kunstwerk*, Berlín, 1957].

[W. Rehm, E. Heidrich y A. Schulz, *Beiträge zur Gestalt Winckelmann*, Berlín, 1958].

[J. Kreuzer, *Studien zu Winckelmanns Aesthetik*, Berlín, 1959].

[W. Bosshard, *Winckelmann. Aesthetik der Mitte*, Zürich y Stuttgart, 1961].

*[Para las doctrinas del *revival* griego en Inglaterra, véanse:]

*[J. Mordaunt-Crook, *The Greek Revival*, Londres, 1972].

L. Hautecoeur, *Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du dix-huitième siècle*, París, 1912.

V. G. Simkhovitch, «Approaches to History», V, en *Political Science Quarterly*, vol. XLIX, 1934, pp. 44 a 83.

G. E. Lessing, *Laokoon*, Berlín, 1766 *[véase ahora *Gesammelte Werke*, al cuidado de P. Rilla, 10 vols., Berlín, 1954-1958] *[versión castellana: *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y de la poesía*, seguido de las *Cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo*, Madrid, 1934].

[K. Fischer, *Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst*, Berlín, 1887].

[E. M. Szarota, *Lessings «Laokoon». Eine Kampftschrift für eine realistische Kunst und Poesie*, Weimar, 1959].

[L. Venturi, «La critica neoclassica in Francia», en *Arti figurative*, vol. I, 1945, pp. 1 y ss.].

[R. Zeitler, «Klassizismus und Utopia», en *Figura*, n.º 5, Estocolmo, 1954].

[M. Praz, *Gusto neoclassico*, Nápoles, 1959 [2]].

*[Las obras más importantes por lo que se refiere a la crítica y teoría del arte en el siglo XVIII español, son:]

*[Fuentes]

*[Diego de Villanueva, *Colección de diferentes Papeles Críticos sobre todas las Partes de la Arquitectura*, Valéncia, 1766].

*[Antonio Ponz, *Viage de España...*, 2.ª ed. corregida y aumentada, 18 vols., Madrid, 1776-1794 (véase Madrid, 1947)].

*[Benito Bails, *Principios de Matemáticas*, 3 vols., Madrid, 1776 (el tomo 3.º contiene «Principios de Arquitectura y Perspectiva», páginas 107 a 294)].

— *[*Diccionario de Arquitectura Civil*, Madrid, 1802].

*[Vicente Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci e de' Romani pittori*, 2.ª ed. corregida y aumentada, 2 vols., Parma, 1787].

*[Diego Rejón de Silva, *Diccionario de las Nobles Artes...*, Segovia, 1788].

*[Esteban de Arteaga, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal...*, Madrid, 1789 (véase Madrid, 1943)].

*[J. N. de Azara, *Comentario al tratado de la belleza de Mengs*, en *Obras de D. Antonio Raphael Mengs*, cit., pp. 59 a 86 (pero la intervención de Azara, como codificador del neoclasicismo de Mengs, en los papeles inéditos del pintor, se extiende más allá de este «comentario» firmado)].

*[MELCHOR GASPAR DE JOVELLANOS, *Elogio de las Bellas Artes*, 1781].
— *[*Elogio de D. Ventura Rodríguez*, 1788].
— *[*Memorias históricas sobre el castillo de Bellver*, 1807].
— *[*Carta histórico artística sobre el edificio de la Iglesia Catedral del Palma de Mallorca*, 1832 (publicación póstuma). (Véase la ed. de J. Caso González, *Obras en prosa*, Madrid, 1969)].
*[ISIDORO, BOSARTE, *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos*, Madrid, 1791].
— *[*Discurso sobre la restauración de las Bellas Artes en España. Diesrtación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*, Madrid, 1798].
*[JUAN AGUSTÍN CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, 1800].
— *[*Diálogo sobre el arte de la pintura*, Sevilla, 1819].
— *[*Ocios... sobre Bellas Artes*, Madrid, 1822].
— *[*Sumario de las antigüedades romanas que hay en España*, Madrid, 1832].
*[EUGENIO LLAGUNO Y AMIROLA (ed. de J. A. Ceán Bermúdez), *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración...*, 4 vols., Madrid, 1829].

*[Bibliografía secundaria:]

*[R. DEL ARCO, «Jovellanos y las Bellas Artes», en *Revista de Ideas Estéticas*, vol. IV, 1964, pp. 31 a 64].
*[M. BATLLORI, «Filosofía, ciencia y arte según Esteban Arteaga», en *Revista de Ideas Estéticas*, vol. III, 1945, pp. 387 a 393].
— *[*La cultura hispanoitaliana de los jesuitas expulsos*, Madrid, 1966].
*[C. L. BEDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, 1973].
*[J. CASO GONZÁLEZ, *La poética de Jovellanos*, Madrid, 1972].
*[CORONA BARATECH, *José Nicolás de Azara*, Zaragoza, 1948].
*[F. CHUECA GOITÍA, «Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas», en *Revista de Ideas Estéticas*, vol. II, 1943, pp. 19 a 49].
*[IGNACIO HENARES CUELLAR, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977].
*[F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Mengs en España*, Madrid, 1927].
— *[*Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes*, Madrid, 1952].

Capítulo VI

Obras generales:

A. RACZYNSKI, *Histoire de l'art modern en Allemagne*, París, 1836-1839.
W. H. HUNT, *Preraphaelitisme and Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 vols., Londres, 1905.
O. WALZEL, *Deutsche Romantik*, Leipzig, 1908 [versión italiana: *Il romanticismo tedesco*, Florencia, 1924].
W. WAETZOLD, op. cit., vol. I.
L. VENTURI, *Gusto dei primitivi*, cit.
K. CLARK, *The Gothic Revival*, Londres, 1928 (Londres, 1962 ³).
C. G. HEISE, *Overbeck und sein Kreis*, Munich, 1928.

Acerca del origen de las ideas románticas, véanse:

G. B. VICO, *Principî di una scienza nuova intorno alla commune natura della nazione*, 2 vols., Nápoles, 1725-1730 [ed. al cuidado de G. E. Bariè, 3 vols., Milán, 1946] *[versión castellana: *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, 4 vols., traducción de Manuel Fuentes Benot, Madrid, 1960].
B. CROCE, *La filosofia di G. B. Vico*, Bari, 1910, 1947 ².
J. G. HAMANN, *Leser und Kunstrichter nach perspektivischem Unebenmasse*, 1762 [ed. crítica de J. Nadler, *Sämtliche Werke*, 6 vols., Viena, 1949-1957].
J. G. HERDER, *Kritische Wälder*, Riga (S. W., III y IV) [*Sämtliche Werke*, ed. crítica al cuidado de B. Suphan, 33 vols., Berlín, 1877-1919].
*[G. JAKOBY, *Herders und Kants Aesthetik*, Leipzig, 1907].
[B. SCHWEITZER, *J. G. Herders «Plastik» und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung*, Leipzig, 1948].
[H. BEGENAU, *Grundzüge der Aesthetik Herders*, Weimar, 1956].

Sobre el *Gothic Revival* en Inglaterra, véanse:

B. e I. LANGLEY, *Gothic Architecture improved by Rules and Proportions*, Londres, 1747.
H. WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England*, 5 vols., Strawberry Hill, 1762-1771.
R. HURD, *Letters on Chivalry and Romance, Londres*, 1762 [ed. al cuidado de E. J. Morley, Londres, 1911].
— *Works*, 10 vols., Londres, 1777.
K. CLARK, *Gothic Revival*, cit.

*[Sobre el goticismo en España, véase capítulo precedente].

Acerca de la crítica alemana, véanse:

C. L. VON HAGEDORN, *Betrachtungen über die Malerei*, Leipzig, 1762.
W. GOETHE, *Von deutscher Baukunst*, 1773 (*Werke*, vol. 26) *[véase *Jubiläumsausgabe*, cit.].
J. J. W. HEINSE, *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldgalerie*, 1776-1777 [ed. al cuidado de A. Winkler, Leipzig y Viena, 1914].
W. H. WACKENRODER, *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*, Berlín, 1797, versión italiana e introducción de B. Tecchi, *Scritti di poesia e di estetica*, Florencia, 1934.
V. SANTOLI, *Wackenroder*, Rieti, 1930.
[G. FRICKE, «Bemerkungen zu W. H. Wackenroders Religion der Kunst», en *Festschr. P. Kluckohn u. H. Schneider*, Iserlohn, 1948, páginas 345 a 371].
*[E. HANKE, *Briefe von Ph. O. Runge*, Berlín, 1913].
*[C. G. CARUS, *Friedrich der Landschaftermaler. Zu Gedaechtnis Besten Fragmenten aus seinen Faksimile*, Dresde, 1841].
— *[*Neun Briefe über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815-1824*, Dresde, 1955].
*[K. ANDREWS, *The Nazarener. A Brotherhood of German Painters*, Oxford, 1964].
J. H. FÜSSLI, *Lectures on Painting*, pronunciadas en la Royal Academy, Londres, 1801-1820; segunda serie, Londres, 1830 [versión italiana, Roma, 1804].
[E. C. MASON, *The Mind of Henry Fuseli*, Londres, 1951].
F. SCHLEGEL, *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, volumen VI, de las *Sämtliche Werke*, 10 vols., Viena, 1820-1825 *[véase ed. crítica al cuidado de E. Behler, J. J. Antstett, H. Eichner, Munich, Paderborn y Zürich, 1958 y ss.].
— [*Frammenti critici e scritti di estetica*, versión italiana de V. Santoli, Florencia, 1937].
A. SCHLAGDENHAUFFEN, *Fr. Schlegel et son groupe; la doctrine de l'Athenäum: 1798-1800*, París, 1934.

Por lo referente a la crítica italiana, véanse:

P. FRISI, *Saggio sopra l'architettura gotica*, Livorno, 1766.
G. DELLA VALLE, *Lettere Sanesi*, Roma, 1782-1786.
G. LAMI, *Dissertazione aggiunta al trattato di Leonardo da Vinci*, Florencia, 1792.
L. CICOGNARA, *Storia della Scultura del suo risorgimento in Italia sino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, Venecia, 1813-1818.
A. BIANCHINI, *Del purismo nelle arti*, Roma, 1843.
[I. FALDI, «Il Purismo e Tommaso Minardi», en *Commentari*, volumen I, 1950, pp. 238 a 246].

Por lo referente a la crítica francesa, véanse:

J. B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, París, 1823 [versión italiana, Prato, 1826-1830].
M. LAMY, «La Découverte des primitifs italiens au XIXe siècle: Seroux d'Agincourt et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français», I, en *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, volumen XXXIX, 1921, pp. 169 a 181; II, vol. XL, 1921, pp. 182 a 190.
ARTAUD DE MONTOR, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, París, 1808.
PAILLOT DE MONTABERT, *Traité complet de la peinture*, París, 1829.
A. F. RIO, *De la Poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, París, 1836 [versión italiana, Venecia, 1841].
— *De l'art chrétien*, t. II, París, 1855 [nueva ed. ampliada, 4 vols., París, 1861-1867].
— *Epilogue à l'art chrétien*, París, 1872.
[M. L. GENGARO, «Della polemica Rio-Rumohr sul valore dell'arte cristiana», en *L'Arte*, vol. XXXIV, 1931, pp. 351 y ss.].

Con respecto a Viollet-le-Duc, véanse:

P. GOUT, *Viollet-le-Duc*, París, 1914.
[P. ABRAHAM, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, París, 1934].
[R. DORÉ, «Que reste-t-il des théories de Viollet-le-Duc sur le rationalisme médiéval?», en *Gazette des Beaux-Arts*, pér. VI, xiv, 1935, pp. 120 a 125].
[A. NAVA, «La teoria di Viollet-le-Duc e "l'architettura funzionale", en *Critica d'arte*, vol. VIII, 1949, pp. 59 a 65 y 230 a 241].
*[CAISSE NATIONALE DES MONUMENTS HISTORIQUES, *Viollet-le-Duc: 1814-1879*, París, 1965].
*[PAUL LEON, «La querelle des classiques et des anciens», en *Revue de Paris*, 15 de julio de 1915].
*[A. SAINT-PAUL, *Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son Système archéologique*, París, 1881].
*[JOHN SUMMERSON, *Heavenly Mansions*, Londres, 1949].
*[NIKOLAUS PEVSNER, *Ruskin and Viollet-le-Duc*, Londres, 1969].
*[R. MONEO e IGNASI DE SOLÀ-MORALES, *Apuntes sobre Ruskin y Viollet-le-Duc*, Barcelona, 1973].
*[IVO TAGLIAVENTI, *Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revivals*, Bolonia, 1976].
*[E.-E. VIOLLET-LE-DUC, *¿Qué es el arte?*, versión y comentarios de Joaquim Dols Rusiñol, València, 1976].

Para la crítica inglesa, véanse:

W. Y. OTTLEY, *The Italian School of Design*, Londres, 1823.
T. BORENIUS, «The Rediscovery of the Primitives», en *The Quarterly Review*, n.º 475, abril de 1923, pp. 258 a 270.
LORD A. LINDSAY, *Sketches of the History of Christian Art*, Londres, 1847.
[J. STEEGMAN, «Lord Lindsay's "History of Christian Art"», en *Journ. of the Warburg and Courtauld Inst.*, vol. X, 1947, pp. 123 a 131].
A. W. N. PUGIN, *Contrasts...*, Londres, 1836.
— *True Principles of Christian Architecture*, Londres, 1841.
[J. SUMMERSON, «Some Comments on the Life and Work of A. W. N. Pugin», en *Journ. of the Royal Inst. of British Architects*, volumen LX, n.º 2, 1952, pp. 47 a 54].
J. RUSKIN, *The Works of John Ruskin*, ed. al cuidado de E. T. Cook y A. Wedderbrun, 39 vols., Londres, 1903 [ahora véase: *The Diaries of John Ruskin*, ed. al cuidado de J. Evans y J. H. Whithouse, 3 vols., Oxford, 1956-1959] *[versión castellana: *Obras Escogidas*, versión de E. González Blanco, 2 vols., Madrid, s.f.] *[*Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura*, ed. al cuidado de Francisco Beltrán, Madrid, s.f.] *[*Arte primitivo y pintores modernos*, Buenos Aires, 1956] *[*Arte y artistas ingleses*, Buenos Aires, 1959] *[*Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, Barcelona, 1961] *[*Sésamo y lirios. Ensayos sociales*, Madrid, 1965] *[*Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, Madrid, 1963].
— [*The Lamp of Beauty. Writings on Art*, ed. al cuidado de J. Evans, Londres, 1959].
J. MILSAND, *L'Esthétique anglaise: Étude sur M. John Ruskin*, París, 1864.
[S. A. L'HÔPITAL, «Joseph Milsand, commentateur de Ruskin», en *Revue d'Esthétique*, vol. IX, 1956, pp. 58 a 70].
G. COLLINGWOOD, *The Life and Work of J. Ruskin*, 2 vols., Cambridge, 1893.
R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la beauté*, París, 1899.
— *[*La Peinture anglaise contemporaine*, París, 1895].
E. T. COOK, *The Life of John Ruskin*, 2 vols., Londres, 1911.
M. PROUST, «Journées de pèlerinage», en *Pastiches et mélanges*, París, 1927.
C. WILLIAMS-ELLIS, *John Ruskin*. Nueva York, 1933.
[R. IRONSIDE, «The Art of Criticism of John Ruskin», en *Horizon*, vol. VIII, julio de 1943, pp. 8 y ss.].
[G. HOUGH, «Ruskin and Roger Fry», en *Cambridge Journal*, volumen I, 1947, pp. 14 y ss.].
[F. G. TOWNSHEND, *Ruskin and the Landscape Feeling*, Urbana (Illinois), 1951].
[J. EVANS, *John Ruskin*, Londres, 1954, con bibliografía].
*[W. GAUNT, *The Preraphaelite Tragedy*, Londres, 1942; 2.ª edición, Londres, 1943 y ss., bajo el título *The Preraphaelite Dream*].

W. MORRIS, *Collected Works*, 24 vols., Londres, 1910-1915 *[versión castellana de una selección de artículos bajo el título común de *Arte y sociedad industrial*, con una introducción de Vicente Aguilera Cerni, València, 1977 [2]].
— *[*Noticias de ninguna parte*, Barcelona, 1903].

Sobre Morris, véanse:

[E. TOWNSHEND, *W. Morris and the Communist Ideal*, Londres, 1912].
[H. JACKSON, *W. Morris on Art and Socialism*, Londres, 1926].
[A. CLUTTON-BROCK, *W. Morris, His Work and Influence*, Londres, 1931].
*[G. DE CARLO, *William Morris* (versión castellana: *William Morris*, Buenos Aires, 1955)].
*[M. MANIERI ELIA, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Roma, 1976 (versión castellana: *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1977)].
*[R. MACLEOD, *Style and Society. Achitectural Ideology in Britain: 1835-1914*, Londres, 1971].
*[D. WATKIN, *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford, 1977].

Capítulo VII

Sobre la estética del idealismo, aparte de las obras citadas en la Introducción, véanse:

M. SCHASLER, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlín, 1872.
E. VON HARTMANN, *Die deutsche Aesthetik seit Kant, erster historisch-kritischer Theil der Aesthetik*, Berlín, 1886.
T. M. MUSTOXIDI, *Histoire de l'esthétique français: 1700-1900*, París, 1920.
W. WAETZOLD, op. cit., vols. I y II.
[L. PAREYSON, *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Turín, 1950].
[N. PETRUZZELLIS, *L'estetica dell'idealismo*, Padua, 1950 [2]].
*[M. PODRO, *The Manifold in Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand*, Oxford, 1972].

*[Para la relación del idealismo romántico con sus precedentes dieciochescos, véase:]

*[F. WILL, *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought. From Winckelmann to Victor Cousin*, Tübingen, 1958].

Acerca de la «muerte del arte», véanse:

B. Bosanquet, «Croce's Aesthetics», en *Proceeding of the British Academy*, vol. IX, 1914.
B. Croce, «La "fine dell'arte" nel sistema hegeliano», en *Ultimi saggi*, cit.

A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, 2 vols., Frankfurt am Main, 1750-1758 (versión italiana, Bari, 1936[2]).
[B. Croce, «Rileggendo l'"Aesthetica" del Baumgarten», en *La Critica*, vol. XXX, 1933, pp. 1 a 19].
— «Aesthetica in nuce», en *Ultimi saggi*, cit., pp. 235 y ss.
E. Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, cit.

Sobre Kant, véanse:

*[A. Nivelle, *Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant*, París, 1955].
O. Schlapp, *Kant's Lehre von Genie und die Entstehung der Kritik der Urtheilskraft*, Estrasburgo, 1901.
V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, París, 1927.
[A. Aliotta, *L'estetica di Kant e degli idealisti romantici*, Roma, 1942].
[L. Pareyson, *op. cit.*].
[N. Petruzzellis, *op. cit.*].
[P. Menzer, *Kant's Aesthetik in ihrer Entwicklung*, Berlín, 1952].
*[G. Jakoby, *Herders und Kants Aesthetik*, cit.].

J. C. F. Schiller, *Briefe über die aesthetische Erziehung der Menschheit*, en *Sämtliche Werke*, 17 vols., Stuttgart, 1904-1905, vol. XI (al cuidado de O. Walzel) *[versión castellana: *La educación estética del hombre*, traducción de Manuel G. Morente, Madrid, 1945[3]].
— *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en *Sämtliche Werke*, cit., vol. XII.
— [*Saggi estetici*, ed. al cuidado de Baseggio, Turín, 1951].

K. W. von Humboldt, *Über männliche und weibliche Form*, Horen, 1795 [*Gesammelte Schriften*, ed. de la Academia de las Ciencias de Berlín, 1903-1936, 17 vols.].
— *Über Goethes Hermann und Dorothea*, Braunschweig, 1799.
— [*Scritti di Estetica*, selección y versión de G. Marcovaldi, Florencia, 1934].

— *[*Goethes Briefwechsel mit W. und A. von Humboldt*, edición al cuidado de C. Geiger, Berlín, 1909].
J. W. Goethe, *Italienische Reise*, en *Werke*, Berlín y Leipzig, 1882-1887, vol., XXI *[véase *Jubiläumsausgabe*, cit. Versión castellana: *Obras Completas*, 3 vols., traducción de Rafael Cansinos Asséns, Madrid, 1958[2]].

— *Aufsätze über bildende Kunst*, en *Werke*, vol. XXXI.
— [*Schriften über Kunst*, ed. al cuidado de W. von Löhneysen, 2 vols., Stuttgart, 1961].
[H. von Einem, *Goethe und Dürer. Goethes Kunstphilosophie*, Hamburgo, 1947].
[J. Fischer, *Goethes Verhältnis zur Baukunst*, Munich, 1948].
[K. Weickert, *Die Baukunst in Goethes Werk*, Berlín, 1950].
[N. Pevsner, «Goethe e l'architettura», en *Palladio*, vol. II, 1952, pp. 174 a 179].
[H. J. Schrimpf, «Kunst und Handwerk. Die Entwicklung von Goethes Kunstanschauung», en *Goethe*, vol. XVIII, 1956, pp. 106 a 120].
[H. von Einem, *Beiträge zu Goethes Kunstauffassung*, Hamburgo, 1956].
[M. Jolles, *Goethes Kunstanschauung*, Berna, 1957].
[T. Hetzer, vol. I: *Goethe und die bildende Kunst*; vol. II: *Ueber Goethes Italienische Reise*, en *Aufsätze u. Vorträge*, 1957, páginas 193 a 247].
[P. Menzer, *Goethes Aesthetik*, Colonia, 1957].
[W. G. Oschilewski, *Goethe und die bildende Kunst*, Berlín y Grünewald, 1957].

J. G. Herder, *op. cit.*
B. Croce, «La teoria del giudizio estetico come giudizio storico», en *Ultimi saggi*, cit.
W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Berlín, 1801-1802, Heilbronn, 1884.
F. Schlegel, *op. cit.*; véase la versión italiana cit.

F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, Tübingen, 1800 *[vol. III de la ed. de las *Werke* al cuidado de K. F. A. Schelling, 14 vols., Stuttgart, 1856-1861 (véase ahora reedición al cuidado de M. Schröter, Munich, 1927 y ss., 2.ª ed. 1958 y ss.)].
— *Philosophie der Kunst*, vol. V de las *Werke*, cit.
— *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, volumen VII de las *Werke*, cit. *[versión castellana: *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*, traducción de Alfonso Castaño Piñán, Buenos Aires, 1954; Madrid, 1963[3]].
[N. Petruzzellis, *op. cit.*, 1950[2], pp. 97 a 152].
*[G. Gibelin, *L'Esthétique de Schelling, d'après la Philosophie de l'Art*, Clermont Ferrand, 1934].

G. F. Hegel, *Vorlesungen*, cit.

Sobre Hegel, véanse:

B. Croce, *Saggio sullo Hegel*, Bari, 1913.
W. Frost, *Hegels Aesthetik*, 1928.

[F. PUGLISI, *L'estetica di Hegel e i suoi prosupposti teoretici*, Padua, 1953].
[G. VECCHI, *L'estetica di Hegel*, Milán, 1955].
*[B. TEYSSÈDRE, *L'Esthétique de Hegel*, París, 1958 (versión castellana: *La estética de Hegel*, Buenos Aires, 1974)].

Acerca del problema de lo feo en el ámbito del arte, véanse:

CH. BERNARD, «L'Esthétique du Laid», en *Revue Philosophique*, vol. IV, 1877, pp. 233 a 265.
E. VON HARTMANN, *Deutsche Aesthetik seit Kant*, cit.

Con respecto a la crítica de arte influenciada por el idealismo, véanse:

H. G. HOTHO, *Vorstudien für Leben und Kunst*, Tübingen, 1835.
K. SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste*, 8 vols., Düsseldorf, 1843-1879.
[R. ZEITLER, *Hegel e Schnaase*, cit.].
P. SELVATICO, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, 2 vols., Venecia, 1852-1856.
W. PATER, *Studies in the History of the Renaissance*, Londres, 1873 [versión italiana: *Il Rinascimento*, ed. al cuidado de M. Praz, Nápoles, 1946].
[L. GRASSI, «Walter Pater e il Rinascimento», en *Empórium*, volumen LIV, 1948].
[D. CECIL, *Walter Pater, the Scholar-Artist*, Nueva York, 1955].

Capítulo VIII

Sobre la historia y el método filológico, véanse:

B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, cit.
E. FUETER, *Geschichte der neueren Historiographie*, Munich y Berlín, 1911 [versión italiana: *Storia della storiografia moderna*, Nápoles, 1943].
C. B. STARK, *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig, 1880.
J. A. BRUTAILS, *L'Archéologie du moyen-âge et ses méthodes*, París, 1900.
W. DEONNA, *L'Archéologie, sa valeur, ses méthodes*, París, 1913.
G. E. RIZZO, *Storia dell'arte greca*, Turín, 1913.

W. WAETZOLD, *op. cit.*, vols. I y II, 1921-1924.

Acerca de las fuentes de Plinio, véanse: E. SELLERS, 1896; A. KALMANN, 1898; S. FERRI, 1942 a 1946, cits. en cap. I.

Acerca de las fuentes de Vasari, véanse: W. KALLAB, 1908; J. VON SCHLOSSER (*La literatura artística*, cit.), cits. en cap. III *[véase ahora también: P. Barocchi, *La Vita de Michelangelo nelle redazioni del 1500 e del 1568*, Milán y Nápoles, 1962].

HIPPOLYTE A. TAINE, *Philosophie de l'art*, 2 vols., ensayos publicados entre los años 1865 y 1869 (1.ª ed. de los ensayos bajo el título reseñado); véase también, París, 1881 [3] *[versión castellana: *Filosofía del Arte*, 2 vols., Madrid, 1960 [3]].
G. BARZELLOTTI, *La Philosophie de H. A. Taine*, París, 1900.
L. KESSLER, «H. Taines Kunstphilosophie», en *Zeitschrift für Aesthetik u. allg. Kunstwiss.*, vol. VI, 1911, pp. 337 a 354.
*[S. J. KAHN, *Science and Aesthetic Judgement. A Study in Taine's Critical Method*, Londres, 1953].
T. M. MUSTOXIDI, *op. cit.*

Manuales y enciclopedias:

K. O. MÜLLER, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau, 1830.
F. X. KRAUS, *Real-Encyclopädie der christlichen Altertümer*, Friburgo, 1882-1886.
A. PAULY y G. WISSOWA, *Real-Encyclopädie der Klassischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart, 1893 y ss., 73 vols., publicados [nueva ed., Stuttgart, 1958 y ss.].
U. THIEME y F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 37 vols., Leipzig, 1907-1950.

(Ahora véase también:)

[H. VOLLMER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 6 vols., Leipzig, 1953 y ss.].

F. KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1842 [2.ª ed. al cuidado de J. Burckhardt, Stuttgart, 1848].
A. SPRINGER, *Handbuch der Kuntsgeschichte*, Leipzig, 1855 [3.ª ed. italiana revisada por C. Ricci, *Manuale di storia dell'arte*, 6 vols., Bergamo, 1927-1937].
CH. BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, París, 1880.
(A. MICHEL), *Histoire de l'Art*, 18 vols., París, 1905-1929.
(F. BÜRGER), *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlín, 1913-1939, 29 monografías publicadas.

[Entre las más importantes obras enciclopédicas recientemente publicadas, véanse:]

[*Enciclopedia dell'Arte antica classica e orientale*, Roma, 1958 y ss., 5 vols. publicados].
[*Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venecia y Roma, 1958 y ss., 10 vols., publicados].
*[*L'Univers des Formes*, Gallimard, París (versión castellana: *El Universo de las formas*, Madrid, 1963), 19 vols. publicados; cada uno lleva una extensa bibliografía].

*[Para el arte español, véanse:]

*[J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, cit.].
*[CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario... de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 4. vols., Madrid, 1889-1894].
*[*Ars Hispaniae* (Historia del Arte Español, escrita por diferentes autores), Madrid, desde 1946, 20 vols. publicados].

Obras que tratan de los aspectos técnicos del arte:

M.-E. CHEVREUL, *De la loi du contraste simultané des couleurs*, París, 1839.
G. SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Munich, 1878-1879 [2].
[E. STOCKMEYER, *Gottfried Sempers Kunsttheorie*, Zürich y Leipzig, 1939].
H. HELMHOLTZ y E. BRUCKE, *Principes scientifiques des Beaux-Arts*, París, 1881 [2].
G. DEHIO y G. VON BEZOLD, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 vols., Stuttgart, 1892-1901.
A. CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, 2 vols., París, 1899.
L. COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, París, 1901.
E. LOEWY, *Die griechische Plastik*, Leipzig, 1911.

Obras iconográficas:

G. B. DE ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana*, 3 vols., Roma, 1864-1877.
J. A. OVERBECK, *Griechische Kunstmythologie*, Leipzig, 1871-1875.
R. P. GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, 6 vols., Prato, 1873-1881.
A. CONZE, «Heroen un Götter Gestalten im Griechischen», en *Griechische Kunst*, Viena, 1875.
N. KONDAKOFF, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, París, 1886-1891.
J. STRZYGOWSKY, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901.

J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Friburgo, 1903.
CH. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, París, 1910.
G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, París, 1910.

Historia del Arte en tanto que Historia de la Civilización:

G. PERROT y CH. CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, París, 1892-1914.
M. COLLIGNON, *Histoire de la sculpture grecque*, París, 1892.
W. KLEIN, *Geschichte der griechischen Kunst*, 3 vols., Leipzig, 1904-1907.
E. A. GARDNER, *A Handbook of Greek Sculpture* (1896), Londres, 1915.
E. STRONG, *Roman Sculpture from Augustus to Constantine*, Londres, 1907 [versión italiana: *La scultura romana da Augusto a Costantino*, Florencia, 1923].
— *Art in Ancient Rome*, 2 vols., Londres, 1929.
H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlín, 1885.
— *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, 4 vols., Berlín, 1912-1920 [2].
E. MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, 3 vols., París, 1889-1895.
H. GRIMM, *Leben Michelangelos*, 2 vols., Hannover, 1860-1863 [nueva ed. ampliada, Leipzig, 1940; versión italiana: *Michelangelo*, Milán, 1957].
— *Das Leben Raphaels von Urbino*, Berlín, 1872.
K. JUSTI, *Winckelmann u. seine Zeitgenossen*, cit.
— *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888 [nueva ed., Zürich, 1933] *[versión castellana: *Velázquez y su siglo*, ed. de Juan Antonio Gaya Nuño, traducción de Pedro Marrades, Madrid, 1941].
J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, Basilea, 1854 [versión italiana de P. Mingazzini y F. Pfister, Florencia, 1952].
[F. PFISTER, «Il "Cicerone" del Burckhardt», en *Paragone*, volumen III, n.º 27, 1952, pp. 8 a 23].
[M. BURCKHARDT, «Un progetto di traduzione italiana del Cicerone», en *Critica d'Arte*, vol. II, 1955, pp. 363 a 373].
[H. KAUFFMAN, «Jacobo Burckhardts "Cicerone"», en *Jahrb. d. Berliner Mus.*, vol. III, 1961, pp. 94 a 116].
J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basilea, 1860 *[2.ª ed. última revisada por el autor, Basilea, 1876; versión castellana: *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, 1941].
— *Geschichte der Renaissance in Italien*, Basilea, 1867.
— *Erinnerungen aus Rubens*, Basilea, 1898.
— [*Briefe*, ed. al cuidado de M. Burckhardt, 4 vols., Basilea, 1949].
— [*Letture di storia e di arte*, Turín, 1962].

Sobre Burckhardt, véanse:

H. Levy, *Heinrich Woelfflin, sa théorie, ses prédécesseurs,* Rottweil, 1936.
B. Croce, «La storiografia senza problema storico. II: Il Burckhardt», en *La Critica,* vol. XXXV, 1937, pp. 425 a 433.
[J. Gantner, *Schönheit und Grenzen der klassischen Form, Burckhardt, Croce, Wölfflin,* Viena, 1949].
Max Dvorák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte,* Munich, 1924.
— *Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance,* 2 vols., Munich, 1927-1928.
A. Bertini, «Sulla critica di Dvorák», en *L'Arte,* vol. XXXIV, 1931, pp. 461 a 467.
G. A. Dell'Acqua, *L'arte italiana nella critica di M. Dvorák,* Florencia, 1935.

Obras de expertos:

K. F. von Rumohr, *Italienische Forschungen,* 3 vols., Berlín y Stettin, 1827-1831; ed. al cuidado de J. von Schlosser, Frankfurt am Main, 1920.
J. D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi,* Leipzig, 1839-1858.
— *[*El arte cristiano en España,* Sevilla, 1877 (trad. de la edición alemana, Leipzig, 1853].
G. F. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain,* Londres, 1854-1857.
H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler,* 2 vols., Braunschweig y Stuttgart, 1853-1859.
G. B. Cavalcaselle y J. A. Crowe, *The History of Flemish Painting,* Londres, 1857 [versión italiana: *Storia dell'antica pittura fiamminga,* Florencia, 1899].
— *A New History of Painting in Italy,* 3 vols., Londres, 1864-1866 [versión italiana: *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI,* 2 vols., Florencia, 1875-1908].
— *History of Painting in North Italy,* Londres, 1871 [ed. al cuidado de T. Borenius, 3 vols., Londres, 1912].
— *Titian, His Life and Times,* Londres, 1877 [versión italiana: *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi,* Florencia, 1877-1878].
— *Raphael,* Londres, 1882-1885 [versión italiana: *Raffaello. La sua vita e le sue opere,* 3 vols., Florencia, 1884-1891].
[M. Muraro, «Sulle vie del Cavalcaselle restaurando affreschi», en *Studies, Dedicated to W. E. Suida,* Londres, 1959, pp. 129 a 143].
G. Morelli, (I. Lermolieff), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Roma,* Leipzig, 1890 [versión italiana, Milán, 1897].
— *Die Galerien zu München und Dresden,* Leipzig, 1891.

— *Die Galerie zu Berlin,* Leipzig, 1893.
[*Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von G. Morelli und J. P. Richter,* ed. al cuidado de I. y G. Richter, Baden-Baden, 1960].
A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik,* Leipzig y Berlín, 1893.
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana,* 25 vols., Milán, 1901-1940.
W. von Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance,* Berlín, 1902.
C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts,* 5 vols., Esslingen am N., 1907-1912.
F. Wickhoff, *Römische Kunst (Die Wiener Genesis),* Berlín, 1912 [versión italiana: *Arte romana,* Padua, 1947].
A. Kingsley Porter, *Lombard Architecture,* New Haven, 1916.
— *Beyond Architecture,* Boston, 1918.
— *The Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads,* 10 vols., Boston, 1923.
Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei,* 14 vols., Berlín y Leiden, 1924-1937.
— *Von Kunst und Kennerschaft,* Oxford y Zürich, 1946 *[versión francesa: *De l'art et du connaisseur,* París, 1969].
B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance,* Oxford, 1930 (nueva ed., Londres, 1954) *[versión castellana: *Los pintores italianos del Renacimiento,* Barcelona, 1954].
— *Italian Pictures of the Renaissance,* Oxford, 1932 [versión italiana: *Pitture italiane del Rinascimento,* Milán, 1936].
— *The Drawings of the Florentine Painters* (3. vols.), Chicago (Illinois), 1938; [versión italiana: *I disegni dei pittori fiorentini,* 3 vols., Milán, 1961].
[W. Mostyn Owen (ed.), *Bibliografia di Bernhard Berenson,* Milán, 1955].
*[A. de Beruete, *Velázquez,* París, 1898].
*[M. B. Cossío, *El Greco,* Madrid, 1908; Barcelona, 1972 [3]].

Capítulo IX

Obras generales:

P. Petroz, *L'Art et la critique en France depuis 1822,* París, 1875.
A. Bougot, *Essai sur la critique d'art, ses principes, sa méthode, son histoire en France,* París, s.f.
L. Rosenthal, *Du Romantisme au réalisme,* París, 1914.
M. Pittaluga, «Eugène Fromentin e le origini della moderna

critica d'arte», en *L'Arte*, vol. XX, 1917, pp. 1 a 18, 115 a 139 y 420 a 258; vol. XXI, 1918, pp. 66 a 83 y 145 a 189.
M. Tourneux, *Salons et Expositions d'art à Paris*, París, 1919.

[En lo referente a los *Salons*, véanse ahora:]

[M. Pittaluga, *La critica dei Salons*, Florencia, 1948].
[G. Bazin, «Le Salon de 1830 à 1900», en *Scritti di Storia dell'arte in onore di L. Venturi*, cit., vol. II, pp. 117 a 123].

T. M. Mustoxidi, *op. cit.*
E. Véron, *L'Ésthetique*, París, 1921 [5].
E. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, vol. II, E y 4 *(La Philosophie sociale)*, París, 1932.
R. Jannsens, *Les Maîtres de la critique d'art*, Bruselas, 1935.
R. Dusmenil, *Le Réalisme*, París, 1936 [2.ª ed., *L'Époque réaliste et naturaliste*, París, 1945].
[C. E. Gauss, *The Aesthetic Theories of French Artists: 1855 to the Present*, Baltimore, 1949].
[L. Venturi, *Da Manet a Lautrec*, Florencia, 1950].
[R. Huyghe, *L'Esthétique de l'individualisme à travers Delacroix et Baudelaire*, Oxford, 1955].
[R. Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, 2 vols., New Haven, 1955].
[F. Cossío del Pomar, *Crítica de arte. De Baudelaire à Malraux*, Ciudad de México, 1956].
[G. Morpurgo-Tagliabue, «L'estetica francese tra il positivismo e la fenomenologia», en *Rivista di estetica*, vol. III, 1957, pp. 374 y ss.].
[M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, nueva ed. ampliada, París, 1957 (versión italiana, Turín, 1948)].
[F. Fosca, *De Diderot à Valery. Les Écrivains et les arts visuels*, París, 1960].

Sobre la crítica neoclásica, véanse:

P.-H. Valenciennes, *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes suivis de réflexions et de conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre de paysage*, París, 1800.
A.-C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, París, 1823.
R. Schneider, *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy*, París, 1910.
— *[*Quatremère de Quincy et son intervention dans les Arts*, París, 1910].
G. Guizot, «L'État des Beaux-Arts en France et du Salon de 1810», en *Études sur les Beaux-Arts*, París [véase M. Pittaluga, *op. cit.*, páginas 45 y ss.].

F. Benoit, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, París, 1897.
L. Venturi, *La critica neoclassica in Francia.* cit.

Acerca de la crítica romántica, véanse:

E.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, París, 1854.
— *Souvenirs de soixante années*, París, 1862.
*[J. L. J. David, *Le Peintre Louis David, souvenirs et documents inédits*, París y Harvard, 1879].
Stendhal, (Henri Beyle), «Salons de 1825 et 1827», en *Mélanges d'art*, París, 1932.
[N. Ponente, «Fonti per una storia della critica romantica: Stendhal e William Hazlitt», en *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, cit. ,vol. II, pp. 273 a 284].
A. Thiers, *Salon de 1822 et collection des articles inséré au Constitutionnel, sur l'Exposition de cette année*, París, 1833.
— «Salon de 1824», en *Le Constitutionnel*, 25 de agosto — 1 de diciembre de 1824.

Sobre el Thiers crítico, véase:

P. Lacroix, «David et son école jugés par M. Thiers en 1824», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XV, t. VII, 1873, pp. 295 a 304.

L. Vitet, *Études sur les Beaux-Arts*, París, 1847.
G. Planche, *Portraits d'artistes*, París, 1853.
— *Études sur l'école française (1831-1852)*, París, 1855.
[P. Grate, «Deux critiques d'art de l'époque romantique: G. Planche et Th. Thoré», en *Figura*, vol. XIII, Estocolmo, 1959].
Ch. Lenormant, *Les Artistes contemporains. Salon de 1831 et 1833*, París, 1833.
G. Laviron y B. Galbacio, *Le Salon de 1833*, París, 1833.
G. Laviron, *Le Salon de 1834*, París, 1834.
L. Peisse, «Salon de 1831 et de 1834», en el *National*, 1831-1834.
— «Salons de 1841 et 1843», en *Revue des Deux-Mondes*, 1841-1843.
[M. Pittaluga, *Critica dei Salons*, cit., pp. 83 a 89].
M. Tourneux, *E. Delacroix devant ses contemporains*, París, 1886.
E. Delacroix, *Oeuvres littéraires*, ed. al cuidado de E. Faure, 2 vols., París, 1923.
— *Journal*, ed. al cuidado de A. Joubin, 3 vols., París, 1932, [1950 [2], versión italiana de L. Vitali, *Diario*, 3 vols., Turín, 1954].
— *Correspondance*, 5 vols., ed. al cuidado de A. Joubin, París, 1935-1938 [versión italiana: *Lettere di un pittore*, ed. al cuidado de M. L. Gengaro, Milán, 1946].

— [*Essenza della pittura romantica*, ed. y un extenso ensayo introductivo de L. Anceschi, Milán, 1945].
— [*La critica d'arte e altri scritti*, ed. al cuidado de R. De Grada, Milán, 1956].
[R. JULLIAN, «Delacroix et Baudelaire», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XLII, 1953, pp. 311 a 326].
J. A. D. INGRES, *Notes et pensées; Lettres*, en H. Delaborde, *Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*, París, 1870 [versión italiana: *Note e pensieri*, ed. al cuidado de L. Anceschi, Milán, 1946].
— [*Écrits sur l'art*, ed. al cuidado de R. Cogniat, París, 1947].
[N. SCHLENOFF, *Ingres. Ses sources littéraires*, París, 1956].
CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, 7 vols., París, 1868-1870 [París, 1956, 2 vols. al cuidado de C. Pichois].

Obras de Baudelaire sobre las artes figurativas:

CH. BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, en *Oeuvres*, cit., volumen II, 1868-1870 [versión italiana en *Riflessioni sui miei contemporanei* (todo lo correspondiente a la crítica de arte, ed. al cuidado de E. Somaré), Milán, 1945; nueva ed. íntegra al cuidado de J. Adhémar, París, 1957].
— *L'Art romantique*, en *Oeuvres*, cit., vol. III, 1868-1870 [versión italiana: *Riflessioni sui miei contemporanei*, cit.].
— *Variétés critiques*, ed. al cuidado de E. Faure, París, 1924.
M. ALTERTON, *Origins of Poe's Critical Theory*, Iowa City, 1925, con bibliografía.
S. A. RHODES, *The Cult of Beauty in Charles Baudelaire*, 2 vols., Nueva York, 1929.
A. FERRAN, *Salon de 1845 de Ch. Baudelaire*, ed. crítica, Toulouse, 1933.
— *L'Esthétique de Baudelaire*, París, 1933.
E. STARKIE, *Baudelaire*, Nueva York, 1933.
G. MACCHIA, *Baudelaire critico*, Florencia, 1939.
[N. BARBANTINI, «Baudelaire critico d'arte», en *Scritti d'arte*, Venecia, 1953, pp. 171 a 212].
[P. PASCAL, «Baudelaire the Art Critic», en *The Selective Eye*, 1956-1957, pp. 164 a 171].
[G. MAY, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, cit., 1957].
[J. CAIN, «Baudelaire critique d'art», en *Revue des Deux Mondes*, vol. III, 1958, pp. 246 a 257].
[*W. BANDY Y G. PICHOIS, *Baudelaire devant ses contemporains*, París, 1967 [2]].
TH. THORÉ, «Le Salon de 1845, 1846, 1847», en *Alliance des Arts*, 1845, 1846, 1847 (véase M. Pittaluga, *op. cit.*, pp. 125 y ss.).
W. BÜRGER (TH. THORÉ), *Salons de W. Bürger de 1861 à 1868*, 2 vols., París, 1870 [una edición más completa se encuentra en: Thoré-Bürger, *Les Salons (1844-1868). Études de critique et d'esthétique*, París, 1893].
A. SENSIER, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, París, 1872.

A. HEPPER, «Thoré-Bürger en Holland», en *Oud-Holland*, volumen LV, 1938, pp. 17 a 34, 67 a 82 y 129 a 144.
[A. BLUM, *Vermeer et Bürger-Thoré*, Ginebra, 1945].
[PH. REBEYROL, «Art Historians and Art Critics»: I: «Théophile Thoré», en *Burlington Magazine*, vol. XCIV, 1952, pp. 196 a 200]
[P. GRATE, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, cit.].

Por lo que respecta a la crítica del realismo, véanse:

G. COURBET, *Manifeste*, 1855 y 1861, en Ch. Léger, *Courbet*, París, 1925.
— [*Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, ed. al cuidado de P. Courthion, 2 vols., Ginebra, 1948-1950].
— [*Lettres de Gustave Courbet à A. Bruyas*, ed. al cuidado de P. Borel, Ginebra, 1951].
— [*Propos et Présence*, con una selección de escritos, París, 1959].
M. BUCHON, *Recueil de dissertations sur le réalisme*, Neuchâtel, 1856.
G. RIAT, *Les Maîtres de l'art. Gustave Courbet, peintre*, París, 1906.
P.-J. PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, París, 1865. *[ed. al cuidado de M. T. de Forges y H. Toussaint, con notas y documentos inéditos, París 1939].
J. H. CHAMPFLEURY, *Salons (1846-1851)*, París, 1894, ed. al cuidado de J. Troubat.
— *Le Réalisme*, París, 1857.
*[Véase G. y J. LACAMBRE (ed.), *Champfleury, le Réalisme*, París, 1973].
— *Histoire de la caricature moderne*, París, 1865.
*[*Histoire générale de la caricature*, 5 vols., París, 1856-1880].
[L. MANOLIN, *Aperçu sur Champfleury comme éclaireur et critique d'art*, París, 1925-1931].
P. MARTINO, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, París, 1913.
J. A. CASTAGNARY, *Salons 1857-1879*, París, 1892.
G. LARROUMET, «L'art réaliste et la critique», en *Revue des Deux Mondes*, 15 de diciembre de 1892 y 1 de marzo de 1893.
TH. SILVESTRE, *[*Histoire des artistes vivants français et étrangers*, París, 1856 (*Les artistes français*, París, 1861), (ed. E. Faure, 2 vols., París, 1926].
E. CHESNEAU, *Les Chefs d'école*, París, 1861.
— *L'Art et les artistes modernes*, París, 1864.

*[Acerca de la poética del realismo decimonónico en pintura, véase]:

*[L. NOCHLIN, Realism, Harmondsworth, 1971].

*[Acerca de Courbet, véanse]:

*[T. J. CLARK, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 revolution*, Londres, 1973].
*[L. NOCHLIN, *Gustave Courbet: A Study of Style and Society*, Nueva York, 1976].

*[Para la iconografía de *L'Atelier*, como manifiesto pictórico de Courbet y sus relaciones con la crítica, véase]:

*[B. NICOLSON, *Courbet. The Studio of the Painter*, Londres, 1973].

Sobre el arte por el arte, véanse:

TH. GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, París, 1855.
— *Guide de l'amateur du Musée du Louvre*, París, 1882.
[J. ROOS, «Théophile Gautier et les Beaux-Arts», en *Atti del V Congresso Internazionale di Lingue e Letterature Moderne (1951)*, Florencia, 1955, pp. 392 y s.].
C.-A. DE SAINTE-BEUVE, *Nouveaux Lundis*, vol. VII, 1866, pp. 315 y ss.
A. CASSAGNE, *La Théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers Romantiques et les premiers Parnassiens*, París, 1906, 1959.
[J. WILCOX, «La Genèse de la théorie de l'art pour l'art en France», en *Revue d'Esthétique*, vol. VI, 1953, pp. 1 a 26].
P. MANTZ, *Salon de 1847*, París, 1847.
— *Salon de 1889*, París, s.f.
E. Y J. GONCOURT, *L'Art du XVIIIe siècle*, 3 vols., París, 1859 y ss. [versión italiana: *Pittori francesi del secolo XVIII*, Milán, 1956].
— *Journal (1872-1896)*, con un prefacio de E. de Goncourt, 9 vols., París, 1887-1896 [ed. definitiva de la Académie Goncourt, París, 1935].
— *Études d'art. Le Salon de 1852. La Peinture à l'Exposition de 1855*, con un Prefacio de R. Marx, París, 1893.
[E. KOEHLER, *Edmond und Jules de Goncourt, die Begründer des Impressionismus*, Leipzig, 1912].
P. SABATIER, *L'Esthétique des Goncourt*, París, 1920.
[F. FOSCA, *E. e J. de Goncourt*, París, 1941].
E. FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, París, 1876 [versión italiana con Prefacio de M. Pittaluga, Turín, 1943].
— *Lettres de jeunesse*, ed. al cuidado de J. Blauchon, París, 1909.
— *Correspondance et fragments inédits*, ed. al cuidado de J. Blanchon, París, 1912.
— *Salon 1845* reeditado por M. Pittaluga, en *Commentari*, volumen I, 1950, pp. 50 a 57 y 114 a 120.
L. GONSE, *Eugène Fromentin, peintre et écrivain*, París, 1881.
G. BEAUME, *Fromentin*, París, s.f.

M. PITTALUGA, «E. Fromentin e le origini della moderna critica d'arte», en *L'Art*, cit.
[M. SCHAPIRO, «Fromentin as Critic», en *Partisan Review*, n.s., vol. XVI, 1949, pp. 25 a 51].
[V. BLOCH, «Fromentin e i suoi "Maîtres d'autrefois"», en *Paragone*, vol. I, n.º 1, 1950, pp. 24 y ss.].

Acerca de los orígenes del impresionismo, véanse:

E. ZOLA, *Mes haines*, París, 1866, 1895.
F. DOUCET, *L'Esthétique d'Émile Zola et son application à la critique*, París, 1923.
J. REWALD, *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, París, 1939.
T. DURET, *Les Peintres impressionnistes*, París, 1878; notablemente ampliado en *Histoire des peintres impressionnistes*, París, 1906 [versión italiana: *Gli impressionisti e il loro mercante*, Milán, 1946].
T. DURET, *Critique d'avant-garde*, París, 1885.
PH. BURTHY, *Préface à la vente du 24 mars 1875*, Hôtel Drouot, París, 1875.
— *Grave Imprudence!*, París, 1880 [extractos en L. Venturi, *Archives*, cit., vol. II, 1939, p. 293].
G. RIVIÈRE (ed.), *L'Impressionniste. Journal d'art* (cinco ensayos publicados del 6 al 28 de abril de 1875) [extractos en: L. Venturi, *Archives*, cit., vol. II, pp. 309 a 329].
E. DURANTY, *La Nouvelle peinture*, París, 1876 [nueva ed. al cuidado de M. Chérin, París, 1946].
[L.-E. TABARY, *Duranty (1833-1880). Étude biographique et critique*, París, 1954].

Con respecto a la historia de la crítica en el impresionismo, véanse:

L. VENTURI, *Les Archives de l'Impressionnisme*, 2 vols., París y Nueva York, 1939.
— [«The Aesthetic Idea of Impressionism», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n.º 1, primavera de 1941, pp. 34 a 45].
J. REWALD, *The History of Impressionism*, Nueva York, 1946 *[versión castellana de la 2.ª ed. revisada, 1961: *Historia del Impresionismo*, 2 vols., Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1972, con amplia bibliografía razonada].
[L. VENTURI, *Pittori moderni*, Florencia, 1949].
[M. ROBIDA, *Le Salon Charpentier et les impressionnistes*, París, 1958].
[J. LETHÈVE, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, París, 1959].
*[P. FRANCASEL, *L'Impressionnisme*, París, 1974].

[N. Ponente en: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, s.v., volumen VII, «Impressionismo», con bibliografía].

Sobre la crítica postimpresionista, véanse:

J.-K. Huysmans, *L'Art moderne*, París, 1883.
F. Fénéon, *Les Impressionnistes en 1886*, París, 1886.
G. Lecomte, *L'Art impressionniste d'après la collection privée de M. Durant-Ruel*, París, 1892.
C.-A. Aurier, *Oeuvres Posthumes*, París, 1893.
G. Moore, *Modern Painting*, Londres y Nueva York, 1893.
G. Geffroy, *Histoire de l'impressionnisme*, vol. III de la serie en 8 vols., «La Vie artistique», París, 1894.
[J. Adhémar, *Gustave Geffroy et l'art moderne*, París, 1957].
P. Signac, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*, París, 1899, 1911 *[versión castellana: *De Delacroix al neoimpresionismo*, 2 vols., Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1972].
J. Laforgue, véase el capítulo sobre el Impresionismo, en *Mélanges posthumes*, París, 1903, en *Oeuvres complètes*, vol. III.
[M. Dupur, *Une philosophie de l'impressionnisme. Étude sur l'esthétique de Jules Laforgue*, París, 1904].
T. de Wyzewa, *Peintres de jadis et d'aujord'hui*, París, 1903.
Roger-Marx, *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, París, 1914.
O. Redon, *A Soi-Même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, París, 1922.
[R. Bacou, *Odilon Redon*, 2 vols., Ginebra, 1956, con bibliografía y una antología de la crítica].
P. Gauguin, *Noa Noa*, París, 1901 [versión italiana: *Noa Noa ed altri scritti*, Milán, 1945].
[R. Huyghe, *La Clef de Noa Noa*, ensayo con objeto de la publicación del manuscrito de P. Gauguin, *Ancien culte Mahorie*, París, 1951].
P. Gauguin, *Avant et après*, París, 1903, 1923.
— *Lettres à Daniel de Monfreid*, ed. al cuidado de V. Sagalen, París, 1919, 1950 [versión italiana en *Noa Noa ed altri scritti*, cit.].
— [*Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, ed. al cuidado de M. Malingue, París, 1946. (Versión italiana, Milán, 1948)].
[C. Chassé, *Gauguin et son temps*, París, 1955].
[G. Wildenstein, «L'Idéologie et l'esthétique dans deux tableaux-clés de Gauguin», en *Gauguin. Sa vie, son oeuvre. Réunion de textes, d'études, de documents*, París, 1958].
V. van Gogh, *Lettres à Émile Bernard*, París, 1911 (véase ahora: *Verzamelde Brieven*, 4 vols., ed. al cuidado de J. van Gogh- Bonger, Amsterdam y Amberes, 1952) *[versión parcial castellana: *Cartas de Vincent van Gogh a su hermano Theo*, versión, notas, extenso prólogo biográfico y bibliografía de las cartas por J. E. Payró, Buenos Aires, 1949; véase también: *Cartas a Theo*, Barcelona, 1976].
[J.-L.-C. Jaffé, «L'Apport de Van Gogh à la critique d'art», en *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*, cit., vol. II, páginas 131 a 133].
[J, Rewald, *Post Impressionism from Van Gogh to Gauguin*, Nueva York, 1956].

Capítulo X

Obras generales:

R. Zimmermann, *op. cit.*
T. Lipps, *Aesthetik*, vol. II, Hamburgo y Leipzig, 1903-1906.
M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*, Stuttgart, 1906.
— (ed.), *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906 y ss. [desde 1951, *Jahrb. für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, ed. al cuidado de H. Lützeler].
W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Berlín, 1908; Munich, 1948 *[versión castellana: *Abstracción y naturaleza*, México, D.F., 1953].
[G. L. Luzzatto, «Wilhelm Worringer», en *Commentari*, volumen VIII, 1957, pp. 138 y 147].
C. Lalo, *Les Sentiments esthétiques*, París, 1910 *[versión castellana: *Los sentimientos estéticos*, Madrid, 1925].
— [*Notions d'Esthétique*, París, 1952, con bibliografía].
*[J. Vasconcelos, *Estética*, México. D.F., 1936].
V. Basch, «L'Esthétique allemande contemporaine», en *La Philosophie allemande au XIXe siècle*, París, 1912.
H. Tietze, *op. cit.*
E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1914.
— *Geschichte der Aesthetik*, cit.
E. Panofsky, «Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit "kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe"», en *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XVIII, 1925, pp. 129 a 161.
M. Bites-Palevitch, *Essai sur les tendences critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine*, París, 1926.
H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, París, 1927.
W. F. Hare (Earl of Listowel), *A Critical History of Modern Aesthetics*, Londres, 1933.
B. Croce, *La critica e la storia della arti figurative*, cit.
— *Ultime saggi*, cit.
[S. Bottari, *La critica figurativa e l'estetica moderna*, Bari, 1935].
Actes du Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, París, 1937.
[R. Salvini, *La critica d'arte moderno*, Florencia, 1949].

[W. HOFMANN, «Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts» en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. XVIII, 1955, pp. 136 a 156].

*[M. PODRO, *The Manifold in Perception. Theorie of Art from Kant to Hildebrand*, cit.].

*[Véase también B. BOSANQUET, *op. cit.*].

Sobre Von Marées, véase:

J. MEYER-GRÄFE, *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk*, 3 vols., Munich y Leipzig, 1909-1910.

Con respecto al formalismo de Herbart y la empatía *(Einfühlung)*, véanse:

J. F. HERBART, *Einleitung zur allgemeinen praktischen Philosophie*, Königsberg, 1808 [ed. crítica de K. Kerbach y O. Flügel, *Sämtliche Werke*, 19 vols., Leipzig y Langensalza, 1882-1912, vol. II].

— *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, Königsberg, 1813 [*Sämtliche Werke*, cit., vol. IV].

R. ZIMMERMANN, *Geschichte*, cit.

— *Allgemeinde Aesthetik als Formwissenschaft*, 1865.

[L. VENTURI, *R. Zimmermann e le origini della scienza dell' arte*, cit.].

R. VISCHER, *Drei Schriften zur aesthetischen Formproblem* (1872-1890), Halle, 1927.

W. WORRINGER, *op. cit.*

[G. L. LUZZATTO, en *Commentari*, cit., 1957].

Sobre la teoría formalista, véanse:

K. FIEDLER, *Schriften über d. Kunst*, ed. al cuidado de H. Marbach, Leipzig, 1896 [versión italiana: *Aforismi sull'arte*, Milán, 1945].

— [«Il giudizio sulle opere d'arte», en *Critica d'Arte*, vol. II, 1955, pp. 202 a 236].

— [«L'origine dell'attività artistica», en *Critica d'Arte*, volumen VI, 1959, pp. 100 a 111 y 185 a 197].

— [*Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Ratingen, 1960].

H. KONNERTH, *Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers*, Munich, 1909.

[R. SALVINI, *op. cit.*, pp. 9 y ss.].

A. HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Estrasburgo, 1893 [versión italiana de Sameck-Ludovici, *Il problema della forma*, Mesina y Florencia, 1949, con bibliografía].

— *Gesammelte Aufsätze*, 1909.

*[G. JACHMANN (ed.), *Hildebrands Briefwechsel mit Konrad Fiedler*, Dresde, 1927].

S. SCHMARSOW, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig y Berlín, 1905.

H. CORNELIUS, *Elementargesetze der bildenden Kunst*, Leipzig, 1908.

O. WULFF, *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*, Stuttgart, 1917.

L. COELLEN, *Der Stil in der bildenden Kunst*, Traisa y Darmstadt, 1921.

A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlín, 1893 [versión italiana: *Problemi di Stile*, Milán, 1963, con un Prefacio de A. C. Quintavalle].

— *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*, Viena, 1901 [versión italiana: *Industria artistica tardoromana*, Florencia, 1953; *Arte tardoromana*, Turín, 1959].

— *Die Entstehung der Barockkunst im Rom*, cit.

H. SEDLMAYR, *Die Quintessenz der Lehren Riegls*, introducción a A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg y Viena, 1929.

[E. PANOFSKY, «Der Begriff des Kunstwollens», en *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XIV, fasc. 4, 1920, pp. 321 y ss.].

[O. PÄCHT, «Art Historians and Art Critics». VI: «Alois Riegl», en *Burlington Magazine*, vol. CV, 1963, pp. 188 a 193].

J. VON SCHLOSSER, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Innsbruck, 1934 [versión italiana en *La storia dell'arte*, Bari, 1936, páginas 61 y ss.].

H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, cit.

— *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Munich, 1898 [versión italiana de R. Paoli, *L'arte classica*, Florencia, 1953 [2]] *[versión francesa: *L'Art classique. Initiation au génie de la Renaissance italienne*, Basilea, 1970].

— *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, cit.

— *Italien und das deutsche Formgefühl*, Munich, 1931.

— «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision», en *Logos*, vol. XXII, 1933, pp. 210 a 218.

F. LANDSBERGER, *Heinrich Wölfflin*, Berlín, 1924.

L. VENTURI, «*La pura visibilità e l'estetica moderna*», en *Pretesti di critica*, cit.

M. MALKIEL-JIRMOUNSKY, «Un grand théoricien d'art: H. Wölfflin», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. VI, n.º 8, 1932, pp. 233 a 244.

[M. PITTALUGA, «Pura visibilità e critica de arte», en *Scuola e Cultura*, Florencia, 10 de abril de 1933].

H. LEVY, *Heinrich Wölfflin, sa théorie, ses prédécesseurs*, 1936.

C. ANTONI, «Wölfflin», en *Dallo storicismo alla sociologia*, Florencia, 1940.
[J. GANTNER, *Schönheit u. Grenzen der Klassischen Form*, cit.].
— [«Heinrich Wölfflin», en *Critica d'arte*, vol. IX, 1950-1951, páginas 1 a 8].
[L. GRODECKI, «Berenson, Wölfflin et la critique de l'art moderne», en *Critique*, 1954, pp. 657 a 675].
[F. STRICH, *Zu Heinrich Wölfflins Gedächtnis*, Bern, 1956].

Capítulo XI

Acerca de las bases del arte abstracto en Francia, véanse:

M. DENIS, *Théories (1890-1910)*, París, 1912, 1920 [4].
— [*Journal (1884-1943)*, 3 vols., París, 1957].
[S. BARAZZETTI, *Maurice Denis*, París, 1945].
G.-A. AURIER, *Oeuvres posthumes*, París, 1913.
[L. VENTURI, *Premesse teoriche dell'arte moderna*, Roma, 1951 (reeditado en *Saggi di critica*, cit., pp. 307 a 331)].

Con respecto a la crítica y la teoría del arte contemporáneo. Obras generales:

A. SALMON, *L'Art vivant*, París, 1920.
A. OZENFANT Y CH.-E. JEANNERET, *La Peinture moderne*, París, 1925.
A. OZENFANT, *Art*, París, 1928.
H. FOCILLON, *La peinture des XIX*ᵉ *et XX*ᵉ *siècles*, París, 1928.
— *La Vie des formes*, París, 1934 *[versión castellana: *La vida de las formas*, Buenos Aires, 1947].
L. JUSTI, *Von Corinth bis Klee*, Berlín, 1931.
C. EINSTEIN, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (*Propyläen Kunstgeschichte*, vol. XVI), Berlín, 1931.
R. HUYGHE, *Histoire de l'art contemporain*, París, 1935 *[versión castellana: *Historia del arte contemporáneo; el arte y el mundo moderno*, Barcelona, 1973].
R. ESCHOLIER, *La Peinture française. XX*ᵉ *siècle*, París, 1937.
C. ZERVOS, *Histoire de l'art contemporain*, París, 1938.
R. HUYGHE, *Les Contemporains*, 1939 [1949 [2]].
G. LEMAITRE, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, 1941.
B. DORIVAL, *Les Étapes de la peinture française contemporaine*, París, 1944.
R. HUYGHE, *La Peinture actuelle*, París, 1945.

[L. MUMFORD, *Art and Technics*, Nueva York, 1950] *[versión castellana: *Arte y técnica*, Buenos Aires, 1968].
[H. READ, *The Philosophy of Modern Art*, Londres, 1952].
[UNIVERSIDAD DE PADUA, *La mia prospettiva estetica*, Brescia, 1953 (conferencias de G. A. Borgese, G. Capone Braga, C. Carbonara, J. Choix-Ruy, F. Flora, M. Fubini, C. Nazzantini, F. Messina, E. Paci, L. Pareyson, N. Petruzzellis, U. Spirito, B. Tecchi, G. Toffanin, F. Torrefranca, L. Venturi)].
[W. HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, 1955 (versión italiana ampliada, 2 vols., Milán, 1960)].
[C. GIEDION-WELCKER, *Plastik des 20. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung*, Stuttgart, 1955, con una extensa bibliografía].
[H. SEDLMAYR, *Die Revolution de modernen Kunst*, Hamburgo, 1955 (versión italiana, Milán, 1958)].
[B. DORIVAL, *Les Peintres du vingtième siècle*, 2 vols., París, 1957, con bibliografía].
[G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, Lerici, s. l., 1958] *[versión castellana: *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, 1974].
—[*Il divenire delle arti, Turín*, 1959] *[versión castellana: *El devenir de las artes*, México, D.F., 1963].
[R. ASSUNTO, *Teoremi e problemi di estetica contemporanea* (ensayos), Milán, 1960].
[G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique contemporaine*, cit.].
[G. DORFLES, *Simbolo Comunicazione Consumo*, Turín, 1962] *[versión castellana: *Símbolo, comunicación, consumo*, Barcelona, 1967].

Sobre la teoría del arte en Inglaterra y en Estados Unidos, véanse:

R. FRY, *Vision and Design*, Londres, 1920 *[versión castellana: *Visión y Diseño*, Buenos Aires, 1959].
— *Transformations*, Londres, 1926 [nueva ed. Garden City, 1956].
— *Cézanne*, Londres, 1927 [1952 [2]].
— *Reflections on British Painting*, Londres, 1934.
G. PRICE-JONES, «Le condizioni attuali della critica d'arte in Inghilterra. Roger Fry e la critica inglese contemporanea», en *L'Arte*, volumen XXXVIII, 1935, pp. 480 a 490.
[G. HOUGH, *Ruskin and Roger Fry*, cit.].
H. HANNAY, *Roger Fry and other Essays*, Londres, 1937.
V. WOOLF, *Roger Fry: A Biography*, Londres, 1940.
H. READ, *Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, Londres, 1933 [nueva ed., 1948] *[versión castellana: *El arte ahora. De Reynolds a Paul Klee*, Buenos Aires, 1973].
J. DEWEY, *Art as Experience*, Nueva York, 1934 *[versión

castellana: *El arte como experiencia*, prólogo de Samuel Ramos, México, D.F., 1949].
J. T. SOBY, *After Picasso*, Nueva York, 1935.
— *The Early Chirico*, Nueva York, 1941.
W. R. VALENTINER, *Origins of Modern Sculpture*, Nueva York, 1946.
S. C. PEPPER, *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge, 1946.
— [*Principles of Art appreciation*, Nueva York, 1949].
[TH. MUNRO, *The Arts and their Interrelations*, Nueva York, 1949].

Sobre el cubismo, véanse:

A. GLEIZES Y J METZINGER, *Du Cubisme*, París, 1912.
A. SALMON, *La Jeune peinture française*, París, 1912.
G. APOLLINAIRE, *Les Peintres cubistes*, París, 1913 *[versión castellana: *Los pintores cubistas*, Buenos Aires, 1957].
[A. OZENFANT Y CH.-E. JEANNERET, *Après le cubisme*, París. 1918].
A. SALMON, *La Jeune sculpture française*, París, 1919.
[A. GLEIZES, *Du cubisme et les moyens de le comprendre*, París, 1920].
— *La Mission créatrice de l'homme dans le domaine plastique*, París, 1922.
— *Tradition et Cubisme*, París, 1927.
— *Vers une Conscience plastique*, París, 1932.
— *La Signification humaine du Cubisme*, París, 1938.
W. UHDE, *Picasso et la tradition française*, París, 1928.
G. JANNEAU, *L'Art cubiste*, París, 1929.
J. W. POWER, *Éléments de la construction picturale*, París, 1932.
C. ZERVOS (ed.), *Picasso* (catálogo de las obras), París, 1932 y ss., varios vols. publicados.
A. LHOTE, *La Peinture, le coeur et l'esprit*, París, 1933.
P. ELUARD, *A Pablo Picasso*, Ginebra y París, 1944.
[A. H. BARR Jr., *Picasso, Fifty Years of his Art*, Nueva York, 1946, con una extensa bibliografía comentada].
[A. VALLENTIN, *Pablo Picasso*, París, 1957 (versión italiana: *Storia di Picasso*, Turín, 1961].
F. OLIVIER, *Picasso et ses amis*, París, 1933.
C. STEIN, *The Life of Juan Gris*, Nueva York, 1935.
— *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nueva York, 1933 *[versión castellana, Barcelona, 1968].
A. H. BARR, *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, 1936.
D. H. KAHNWEILER, *Juan Gris*, París, 1946 *[versión castellana: *Juan Gris*, Madrid, 1971].
[G. BRAQUE, *Cahier de Georges Braque (1917-1947)*, París, 1948].

[G. C. ARGAN, *Il Cubismo*, 1948, incluido en *Studi e Note*, Roma, 1955, pp. 79 a 99].
[CH. GRAY (ed.), *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore, 1953, con bibliografía].
[R. DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait* (Documents inédits publiés par P. Francastel), París, 1957].
[J. ROMERO BREST Y E. CRISPOLTI, *Cubismo e Futurismo*, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. IV, 1958].
[J. GOLDING, *Cubism. A History and an Analysis: 1907-1914*, Londres, 1959, con una extensa bibliografía comentada (versión italiana: *Storia del cubismo*, Turín, 1963)].
[R. ROSENBLUM, *La storia del Cubismo e l'arte nel ventesimo secolo*, versión italiana, Milán, 1962].

[Por lo que respecta al futurismo, manifiestos en general, políticos, artísticos, etc., artículos, cartas, etc., véase:]

[M. DRUDI GAMBILLO Y T. FIORI, *Archivi del Futurismo*, 2 volúmenes, Roma, 1958-1962, con una extensa bibliografía].

[En lo referente a las *fuentes*, véanse:]

[F. T. MARINETTI, *Le Futurisme, théories et mouvements*, París, 1911].
[A. SOFFICI, *Primi principî di un'estetica futurista*, Florencia, 1920].
[FILLIA, *Pittura futurista: realizzazioni, affermazioni, polemiche*, Turín, 1919].
— [*Il futurismo*, Milán, 1928].
— [*Pittura futurista*, Milán, 1929].
— [*La nuova architettura*, Florencia, 1931].
G. SEVERINI, *Du Cubisme au Classicisme*, París, 1921.
— [*Ragionamenti sulle arti figurative*, Milán, 1936].
— [*Tutta la vita di un pittore*, Milán, 1946].
[U. BOCCIONI, *Opera omnia*, Foligno, 1927].
[F. CANGIULLO, *Le serate futuriste*. Nápoles, 1930].
[A. SOFFICI, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Florencia, 1931 (2.ª ed. ampliada, Florencia, 1942)].
[J. ROMERO BREST Y E. CRISPOLTI, *Cubismo e Futurismo*, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, cit.].
[J. C. TAYLOR, *Futurism*, Nueva York, 1961].

[Sobre el expresionismo, véanse:]

[H. BAHR, *Expressionismus*, 1920; versión italiana, Milán, 1945].
[U. APOLLONIO, *Die Brücke e la cultura dell'expressionismo*, Venecia, 1952, con bibliografía].
— [s.v. en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. V, 1958].

Para el surrealismo, dadaísmo, etc., véanse:

A. BRETON, *Manifeste du Surréalisme*, París, 1924, 1930 [2].
— *Le Surréalisme et la Peinture*, París, 1928; Nueva York, 1945.
— *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, Bruselas, 1934.
[Véase ahora: A. BRETON, *Manifestes du Surréalisme* (selección de textos teóricos sobre el surrealismo al cuidado de J.-J. Pauvert), París, 1963] *[versión castellana: *Los manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, 1965].
J. COCTEAU, *Le Mystère Laïc*, París, 1928.
— *Essai de critique indirecte*, París, 1932.
L. ARAGON, *La Peinture au défi*, París, 1930.
A. H. BARR, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Nueva York, 1936, con bibliografía [1947 [3]].
H. READ, *Surrealism*, Londres, 1937.
[M. NADEAU, *Documents surréalistes*, París, 1948].
[D. WYSS, *Der Surrealismus, Einführung und Deutung*, Heidelberg, 1950].
[W. VERKAUF (ed.), *Dada. Monograph of a Movement*, Teufen (AR), 1957, con bibliografía].
[M. JEAN, *Il Surrealismo*, versión italiana de G. Rossa, Milán, 1959].
[A. BRETON Y J.-L. BEDOUIN, *Storia del Surrealismo*, Vol. I, 1919-1945; vol. II, 1945, hasta la actualidad, Milán, 1960].

Acerca del arte abstracto, fuentes y obras generales, véanse:

[W. KANDINSKIJ, *Ueber das Geistige in der Kunst*, Munich, 1911] *[versión castellana: *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, 1957, véase también Barcelona, 1973].
— [*Punkt und Linie zu Fläche*, Bauhausbücher, n.º 9, Munich, 1926] *[versión castellana: *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, 1971].
[P. KLEE, *Tagebücher 1898-1918*, ed. por Felix Klee, Colonia, 1957] *[versión castellana: *Diario: 1898-1918*, México, D.F., 1970].
—[«Schöpferische Konfession», en *Tribüne der Kunst u. Zeit*, vol. XIII, 1920].
— [*Pädagogisches Skizzenbuch*, Bauhausbücher, n.º 2, Munich, 1925 (versión inglesa, Nueva York, 1944)].
— [*Das bildnerische Denken*, Basilea y Stuttgart, 1956 (versión italiana: *Teoria e forma della figurazione*, Milán, 1959)].
[P. MONDRIAN, *Le Néo-Plasticisme*, París, 1920] *[versión castellana: *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, 1973].

[Para los artículos de De Stijl y demás bibliografía, véanse:]

[H. L. C. JAFFÉ, *De Stijl: 1917-1931*, Amsterdam, 1956, con una extensa bibliografía].

[M. LARIONOW, *Luczim* (El «rayonismo»), Moscú, 1913].
[TH. VAN DOESBURG, *Die neuwe beweging in der schilderkunst*, Delf, 1917].
— [*Classique, baroque, moderne*, París, 1921].
— [*Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*, Bauhausbücher, n.º 6, 1925].
— [«Neoplasticisme», en *D'Ací i d'Allà*, Barcelona, 22 de enero de 1934].
[G. VANTONGERLOO, *L'Art et son avenir*, Amberes, 1924].
[A. KEMÉNY, «Die abstrakte Gestaltung von Suprematismus bis heute», en *Das Kunstblatt*, vol. VII, 1924].
[E. KALLAI, «Konstruktivismus», en *Jahrb. der Jugendkunst*, 1924, pp. 374 a 386].
[K. MALEVIC, *Die gegenstandslose Welt*, Bauhausbücher, número 11, Berlín, 1927].
[L. MOHOLY-NAGY, *Von Material zu Architektur*, Bauhausbücher, n.º 14, Munich, 1929 (versión inglesa: *The New Vision*, Nueva York, 1935; nueva ed., *The New Vision and Abstract of an Artist*, Nueva York, 1947)] *[versión castellana: *La nueva visión*, Buenos Aires, 1972 [2]].
[A. HERBIN, *L'Art non figuratif non objectif*, París, 1949].
[G. NICCO FASOLA, *Ragione dell'arte astratta*, Milán, 1951].
[L. DÉGAND, *Témoignage pour l'art abstrait*, París, 1952].
[CH. ESTIENNE, *L'Art abstrait est-il un Académisme?*, París, 1950].
[M. SEUPHOR, *L'Art abstrait*, París, 1949, reed. 1950].
[M. TAPIÉ, *Un art autre*, París, 1952].
[L. VENTURI, *Arte figurativa e arte astratta*, Florencia, 1955].
[P. DORAZIO, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma, 1955].
[C. P. BRU, *Esthétique de l'abstraction*, París, 1955].
[M. SEUPHOR, *Dictionaire de la peinture abstraite*, París, 1957] *[versión castellana: *Diccionario de la pintura abstracta*, precedido de la *Historia de la pintura abstracta*, Buenos Aires, 1964].
[G. POENSGEN Y L. ZAHN, *Abstrakte Kunst, eine Weltsprache*, Baden-Baden, 1958].
[M. SEUPHOR, *La Sculpture de ce siècle*, Neuchâtel, 1959].
[N. PONENTE, *Peinture Moderne, tendances contemporaines*, Lausana, 1960, con bibliografía].
— [«Non-figurative correnti», en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, cit., vol. IX, con bibliografía].

Sobre la arquitectura, véanse:

A. SANT'ELIA, «Manifesto dell'Architettura Futurista», en *Lacerba*, 10 de agosto de 1914 [vuelto a publicar en *Archivi del Futurismo*, cit., vol. I, 1958, pp. 81 y ss.].
G. C. ARGAN, «Il pensiero critico di A. Sant'Elia», en *L'Arte*, volumen XXVIII, 1930, pp. 491 a 498.

[B. Zevi, «Poetica di Sant'Elia e ideologia futurista», en *L'Architettura*, vol. XIII, 1956, pp. 476 y 477].

[Para la bibliografía sobre Sant'Elia, véase ahora: L. Caramel y A. Longatti, *A. Sant'Elia. Catalogo della Mostra Permanente*, Como, 1962].

Le Corbusier, *Vers une architecture*, París, 1923 *[versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Barcelona, 1965].

— *Urbanisme*, París, 1925 *[versión castellana: *La ciudad del futuro*, Buenos Aires, 1962].

— *Une maison, un palais*, París, 1928.

— *Précisions sur un état présent de l'architecture et l'urbanisme*, París, 1930.

— *Croisade*, París, 1932.

— *Quand les Cathédrales étaient blanches*, París, 1937 *[versión castellana: *Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de las tinieblas*, Barcelona, 1978].

*[Le Corbusier, y P. Jeanneret, *Oeuvre Complète de 1910-1928*, ed. al cuidado de W. Boesiger y O. Stonorov, Zürich, 1937; *id. 1929-1934*, ed. al cuidado de W. Boesiger, Zürich, 1974[4]; *id. 1934-1938*, ed. al cuidado de M. Bill, Zürich, 1947[3]; *id. 1938-1946*, ed. al cuidado de W. Boesiger, Zürich, 1946; *id. 1946-1952*, ed. al cuidado de W. Boesiger, Zürich, 1953; *id. 1952-1957*, ed. al cuidado de W. Boesiger, Zürich, 1957; *id. 1957-1965*, ed. al cuidado de W. Boesiger, Zürich, 1967].

[Le Corbusier, *Le Modulor*, París, 1950] *[versión castellana: *El Modulor. Ensayo de una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*, Barcelona, 1961[2]].

— [*Modulor 2*, Boulogne, 1955] *[versión castellana: *El Modulor 2. Los usuarios tienen la palabra*, continuación de *El Modulor (1948)*, Barcelona, 1962].

— [*Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, París, 1957] *[versión castellana: *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, 1962[2]].

— [*Le Poème électronique*, París, 1958].

— [*Les Trois établissements humains*, París, 1944]. *[Versión castellana: *Los tres establecimientos humanos*, Barcelona, 1964].

[A. Nava, «Poetica di Le Corbusier», en *Critica d'Arte*, volumen XIII, 1938, pp. 33 a 38].

[F. Choay, *Le Corbusier*, Nueva York, 1960; versión italiana, Milán, 1960].

L. H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea*, Nueva York, 1924 *[versión castellana: *Autobiografía de una Idea*, Buenos Aires, 1961].

W. Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres, 1935 *[versión castellana: *La nueva arquitectura y la Bauhaus*, Barcelona, 1966].

[G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Turín, 1951] *[versión castellana: *Walter Gropius y el Bauhaus*, Buenos Aires, 1957].

[H. Bayer, W. Gropius e I. Gropius, *Bauhaus: 1919-1928*, Nueva York, 1938; Boston, 1952[2]].

[S. Giedion, *Walter Gropius*, Zürich, 1954; versión italiana, Milán, 1954].

B. Taut, *Die Neue Baukunst in Europa und Amerika*, Stuttgart, 1929 (versión inglesa: *Modern Architecture*, Londres, 1930).

F. L. Wright, *Modern Architecture*, Princeton, 1931.

— *An Autobiography*, Nueva York, 1932; Londres, 1946 [versión italiana: *Io e l'architettura*, 3 vols., Verona, 1955].

*[F. Gutheim, *Frank Lloyd Wright on Architecture*, (recopilación de escritos de F. Ll. W.), Nueva York, 1941].

N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, Londres, 1936 [nueva ed.: *Pioneers of Modern Design*, Nueva York, 1949 (numerosas reediciones)] *[versión castellana: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires, 1972].

— [*An Outline of European Architecture*, Londres, 1943] *[versión castellana: *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, 1967].

C. Bauer, *Modern Housing*, Boston y Nueva York, 1934.

L. Mumford, *The Culture of Cities*, Nueva York, 1938; Londres, 1944 *[versión castellana: *La ciudad en la historia*, 2 vols., Buenos Aires, 1966, con una extensa bibliografía].

S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass, 1941 *[versión castellana: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Madrid, 1978].

P. L. Nervi, *Scienza o arte del costruire?*, Roma, 1945.

B. Zevi, *Verso una architettura organica*, Turín, 1945.

— [*Poetica dell'architettura neoplastica*, Milán, 1953] *[versión castellana: *Poética de la arquitectura neoplástica*, Buenos Aires, 1960].

— [*Saper vedere l'architettura*, Turín, 1948] *[versión castellana: *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, Barcelona, 1963[2]].

— [*Architettura in nuce*, Florencia, 1960] *[versión castellana de Rafael Moneo: *Architettura in nuce. Una definición de arquitectura*, Madrid, 1969].

— [*Storia dell'architettura moderna*, Turín, 1950, 5.ª ed. corregida y aumentada, 1975, con una extensa bibliografía comentada] *[versión castellana: *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires, 1959].

